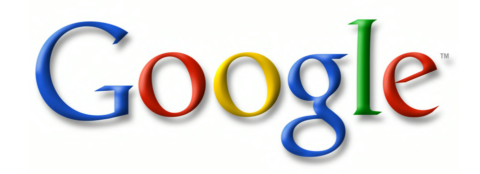


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

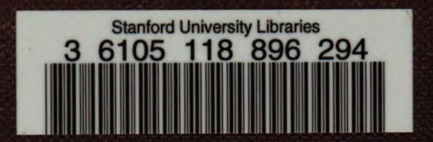
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/


Stanford University Libraries
3 6105 118 896 294

822,33
G9





Digitized by Google



822,33
G 9



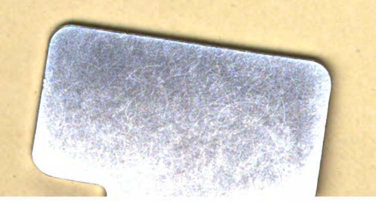


Digitized by Google


Digitized by Google

822.33
G9





Digitized by Google

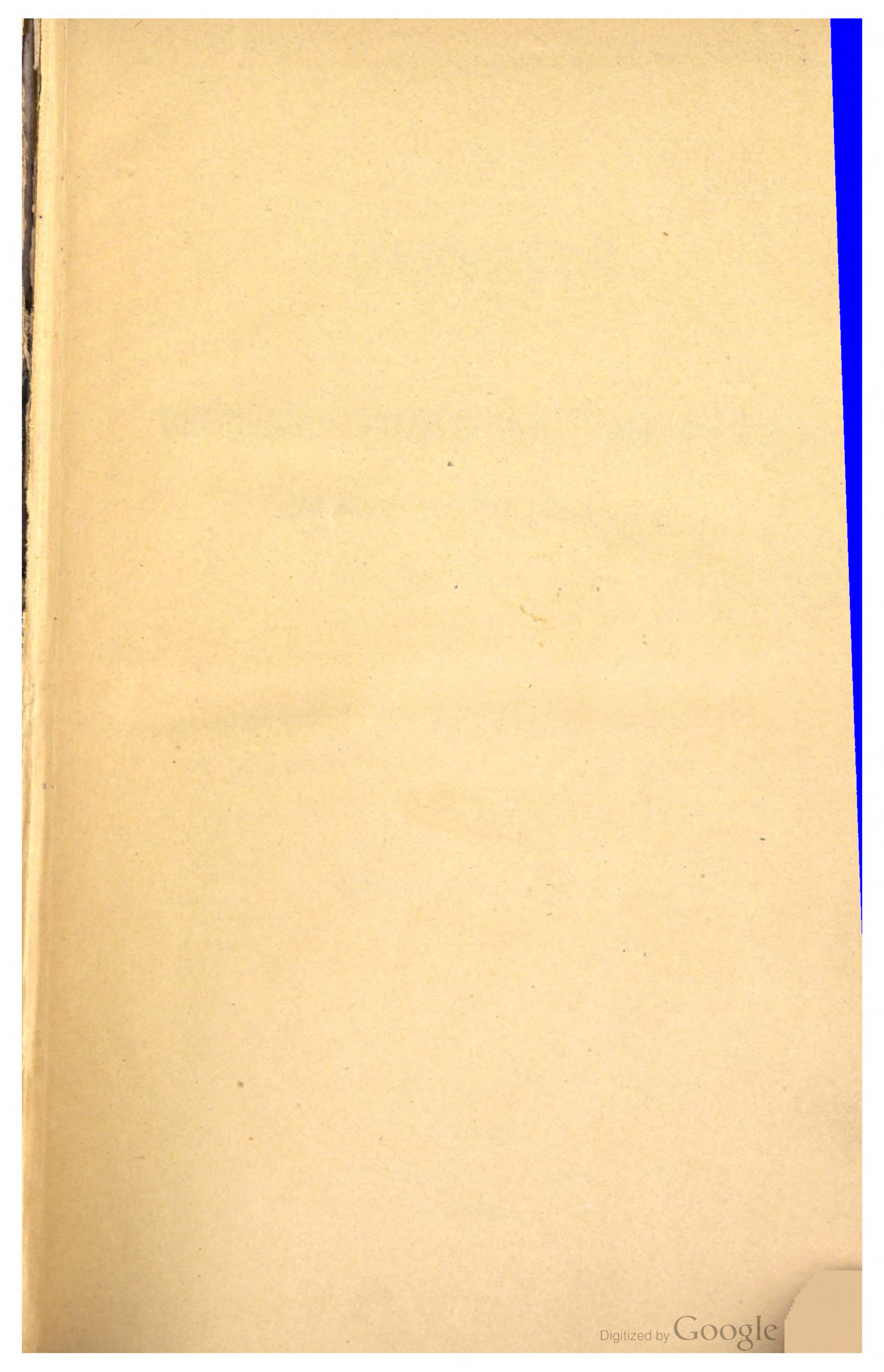

Digitized by Google

822,33
G.9





Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

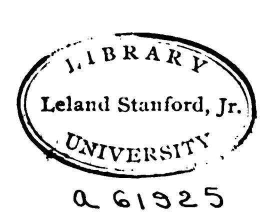
NEUNZEHNTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1884.

Digitized by Google



a 61925

Druck von R. Wagner in Weimar.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Digitized by Google

Digitized by Google

Shakespeare über die Liebe.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

A. Freiherrn von Loën.

Drei Leidenschaften wecken die Konflikte im menschlichen Leben, sie geben den Dichtern den Stoff zu den Romanen und Dramen; es sind dies die Leidenschaften des Erwerbs, der Ehre und der Liebe. Die letztere Leidenschaft ist die allgemein menschlichste und zugleich die idealste. Kein Dichter, der nicht die Liebe besungen und gefeiert hätte, und Niemand hat das wohl mit so genauer Kenntniß des menschlichen Herzens gethan wie Shakespeare. Shakespeare über die Liebe soll das Thema meines Vortrags sein. Es ist unmöglich, in der kurz bemessenen Zeit den ganzen Stoff erschöpfend zu behandeln; ich werde mich daher auf die dramatischen Dichtungen beschränken und darin besonders auf die werbende, wie auf die eheliche Liebe Bezug nehmen.

Wenn die Erklärer Shakespeare's eine besondere Richtung aus seinen Werken verfolgen, so fragen sie wohl: Woher hatte der Dichter seine politischen, historischen, philosophischen, medizinischen etc. Kenntnisse? Seine Erfahrungen und Beobachtungen in der Liebe konnten ihm schwerlich die ideale Anschauung von derselben geben, die er in seinen Werken vertritt. Dazu war weder seine Ehe, noch die seiner hohen Freunde angethan und eben so wenig das Liebeleben, das er bei seinem Londoner Aufenthalt zu beobachten Gelegenheit hatte. Heuchlerisch genug war wenigstens das der jungfräulichen Königin und ihres Hofes.

Digitized by Google

Shakespeare verstand es nicht nur hier, sondern in der Behandlung aller seiner glücklich gefundenen Stoffe, ihnen die ideale Seite abzugewinnen, sie mit seinem Geiste zu erfüllen und sie dadurch zu seinem Eigenthume zu machen; und wie Goethe einmal sagt, daß seine realistische Natur sich mit der idealen Schillers ergänzend verständigte, so finden wir beide Naturen in Shakespeare vereinigt, und das schon macht ihn zum größten Dichter der germanischen Race. Er fand den Stoff, er vergeistigte ihn, er lauschte der Natur ihre Geheimnisse ab und gab sie als echter Künstler veredelt in seinen Dichtungen wieder. Seine hohe Anschauung von der Liebe theilt er mit unseren größten Dichtern, und die Verherrlichung der Frauen macht ihn noch heute zu deren Lieblingsdichter, wie denn überhaupt jene Dichtungen unvergänglich sind, welche das ewig Weibliche würdig feiern. Die edlen Frauengestalten schildert Shakespeare mit Vorliebe; da, wo er die Ausnahmen vorführt, gebraucht er sie als Gegensatz (wie er denn ja überhaupt als echter Dichter durch Contraste wirkt) und selbst diesen Ausnahmen giebt er meistens einen Zug von Größe, der ihre sittlichen Verirrungen zwar nicht rechtfertigt, aber sie doch erträglicher macht. Jedenfalls verweilt er nie mit Vorliebe bei den Schwächen und Fehlern der Frauen; der Hofdame in Heinrich VIII. z. B. versteht er eine liebenswürdige Seite abzugewinnen, und selbst dem zweifelhaften Charakter der Frau Hurtig giebt er einen versöhnenden Zug in dem treuen Angedenken, welches sie ihrem dicken Ritter bewahrt.

Es giebt fast keine Erscheinung der Liebe, keinen Ausdruck und keinen Konflikt derselben, der von Shakespeare nicht benutzt und geschildert wäre. Auch hier bewundern wir die Universalität seines Denkens, Fühlens und Könnens. Die dramatischen Dichter nach ihm haben keinen Konflikt der Liebe erfunden, den Shakespeare nicht schon benutzt hätte; eine Erweiterung nach dieser Richtung haben wir nur in der Schilderung krankhafter Probleme der Liebe und in der des Konflikts zwischen der Liebe und der materiellen Leidenschaft des Erwerbs, damit aber jedenfalls eine sehr zweifelhafte Bereicherung.

Zur Einleitung unseres Vortrags müssen wir einen Augenblick bei Liebes Leid und Lust verweilen, weil Shakespeare in diesem feingeistigen Lustspiele den Beweis führt, daß es nicht so leicht ist, sich der Liebe zu erwehren. Der König und seine Buchgenossen verbinden sich feierlich, durch drei Jahre nur der

Digitized by Google

Philosophie zu leben, eifrig zu studiren, und um von diesem erhabenen Ziele nicht abgelenkt zu werden, allem Umgang mit Frauen zu entsagen und — wie kläglich scheitern sie! Biron, der vernünftigste unter den vieren, schwört mit allen möglichen Vorbehalten; aber alle seine Philosophie geht zu Grunde, er liebt, wenn er sich auch sagen muß:

> Wie, was, ich lieb', ich werb', ich such' ein Weib?
> Ein Weib, das einer deutschen Schlaguhr gleicht,
> Stets d'ran zu bessern, ewig aus den Fugen,
> Die niemals recht geht, wie sie sich auch stellt,
> Als wenn man stets sie stellt, damit sie recht geht?
> Und was das Schlimmste, noch meineidig werden!
> Und just die Schlimmste lieben von den Dreien!
> Ein bläßlich Ding mit einer sammtnen Braue,
> Mit zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen!
> Und ach, um die nun seufzen, für sie wachen?
> Ich für sie beten? — Gut denn! 's ist 'ne Strafe,
> Die Amor mir diktirt für das Verachten
> Seiner allmächtig furchtbar kleinen Macht.
> Nun wohl! So will
> Ich lieben, schreiben, seufzen, ächzen, beten;
> Der liebt das Fräulein, jener schwärmt für Greten.

Aber auch der König und die zwei Genossen, die es ganz ernsthaft mit ihrem Vorhaben meinen, müssen die „allmächtig furchtbar kleine Macht“ des Liebesgottes fühlen; sie begehen zunächst das allgemeinste und gemeingefährlichste Vergehen aller Liebenden, sie machen Gedichte auf die Geliebte, folgen deren Spuren und brechen ihren Eid durch Liebeswerbung. Die Frauen aber, und an der Spitze die Prinzessin, verlangen ein Probejahr: das gar zu schnelle Vergessen des ersten Vorhabens giebt ihnen keine Gewähr, daß die Bewerber in der schnell erwachten Liebe treu bleiben werden. — Es ist das eine Strafe für die Meinung der eitlen Männer, sie könnten leben ohne Liebe, sie könnten die Frauen entbehren.

Wir sind hier schon bei der werbenden Liebe angelangt; sehen wir uns dieselbe näher an, so finden wir jede Erscheinung derselben von der reinsten, innersten Liebe bis zur grenzenlosen Leidenschaft geschildert. Verwundert bemerken wir zunächst das schnelle Entstehen der Liebe; der Blitz schlägt ein und das Gebäude steht auf einmal in Flammen. Mehr noch als in Liebes Leid und Lust zeigt sich das in dem vollendetsten Liebesgedicht, in Romeo und Julia, in der Liebe Ferdinands und Mirandas im Sturm, in

Digitized by Google

der Rosalindens und Orlandos in Wie es euch gefällt. Ein Begegnen genügt, um Romeo seine Liebe zur spröden Rosalinde vergessen, und Julia nicht mehr an ihren Freier Paris denken zu lassen, den die Mutter ihr eben noch mit den reizendsten Farben schilderte.

> Ist er vermählt,
> So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt,

ruft sie aus und dann, als sie sich sprechen, genügt ein Augenblick, um sie auf ewig zu verbinden in einer Liebe bis zum Tode.

Ein weiteres Beispiel schnell entstandener Liebe ist die der Viola zum Herzog; sie weiß von ihm nur, daß er ein edler Fürst von Gemüth und Namen ist, sie erinnert sich, daß ihr Vater ihn kannte, sie tritt als Page in seine Dienste und wird von ihm als Liebesbote zur Olivia gesandt, sie geht mit dem sehnsüchtigen Wunsche:

> Ich selber möchte seine Gattin sein.

Sie erreicht ihr Ziel, obgleich sie selbst erfahren, wie er Olivia liebt

> Mit Thränenflut der Anbetung, mit Stöhnen,
> Das Liebe donnert, und mit Flammenseufzern!

Er aber, der so bald in seiner Neigung wechselt, beweist auch, daß er sich und die Männer kennt, wenn er sagt:

> Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
> Sind unsere Neigungen doch wankelmüthiger,
> Unsich'rer, schwanken leichter her und hin,
> Als die der Frau'n.

Entsteht die Liebe in Romeo und Julia plötzlich in beiden, in Was Ihr wollt in der Frau, so finden wir als weitere Beispiele die schnell entstehende Leidenschaft eines Mannes in Heinrich VIII. Der König sieht Anna Bullen auf einem Feste beim Kardinal von York, „eine Schönheit, die er bis dahin noch nicht ahndete“, ein Kämmerer muß ihm erst sagen, wer sie sei; er findet sie lieblich, fühlt sich erhitzt, will sie nicht von sich lassen, und aus diesem zufälligen Begegnen folgt die Scheidung von der Königin und seine Vermählung mit Anna.

Eine Werbung, wie sie nur das Genie eines gewaltigen Dichters erträglich machen kann, ist die Richards III. um die Hand Annas am Sarge des durch Richard ermordeten Vater ihres Gatten. Wohl kann er ausrufen:

> Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
> Ward je in dieser Laun' ein Weib genommen?


Digitized by Google

Von Liebe ist hier freilich keine Spur;

Ich will sie haben, doch nicht lang behalten

höhnt er, sowie sie ihm Hoffnung auf Gewährung gab.

Lassen wir es genug sein mit diesen Beispielen schneller Werbung und Erhörung, die Vielen auf den ersten Hinblick wunderbar und ungerechtfertigt erscheinen mögen, und doch ist überall ein begründendes Motiv für diese schnell entstandene Liebe zu finden. — Julia ist ein vierzehnjähriges Mädchen, eine Südländerin, ihre Phantasie ist erregt von den Gesprächen mit der Mutter und der Amme, die ihr das Glück der Ehe mit einem ihr unbekannten Freier vormalten; ihre bisherige Umgebung, Eltern, Vettern, Amme, hatte ihr den Ernst des Daseins, der auch der Jugend nicht verborgen bleiben sollte, weggespottet; sie tritt aus der Kinderstube in das Leben; auf einem glänzenden Maskenfeste lernt sie den schönen Romeo kennen; sie hört zum ersten Male die Sprache der Liebe, und diese verbindet sich mit der Religion; die Lippen Romeos nahen ihrem Munde, wie zwei Pilger dem Madonnenbilde; in einem Kusse, der nach altenglischer Sitte als Begrüßung beim Tanze gestattet war, reift das Kind zur Jungfrau.

Weiter Viola: sie hat nur Rühmliches vom Herzoge gehört, durch ihren Vater sowohl als durch den Schiffskapitain; nun lernt er sie kennen, er nimmt die Verlassene freundlich auf, er macht sie in ihrer Verkleidung zum Vertrauten seines Liebesschmerzes, sie leidet mit ihm, und aus Leid entwickelt sich die Liebe.

Einer Erklärung für die schnelle Werbung Richards III. und Heinrichs VIII. bedarf es im Grunde nicht; sie wird genugsam motivirt durch den sinnlichen, herrschsüchtigen Charakter beider Tyrannen. Daß aber Anna den Mörder ihres Gatten erhörte, das scheint, menschlich genommen, unglaublich, wenn man nicht den dämonischen Einfluß bedenkt, den Richard durch seine Heuchelei wie durch sein rücksichtsloses Vorgehen überall ausübte. Anna selbst klagt sich an:

Und sieh, eh' ich den Fluch kann wiederholen
In solcher Schnelle, ward mein Weiberherz
Gröblich bestrickt von seinen Honigworten.

Ich führe das Alles nur an, um darauf hinzuweisen, wie Shakespeare das scheinbar Unvermittelte immer begründet, und wie er auch darin unsern modernen Dramatikern ein Vorbild sein kann, daß er die Motivirung oft nur mit wenigen, aber für den, der sich in seinen Geist versenkt, verständlichen Zügen bewirkt, während

Digitized by Google

unsere Modernen nur zu oft in langathmigen Reden nicht einmal zeigen, was sie eigentlich wollen. Neben der Motivirung sei hier gleich eines andern dramatischen Vorzugs gedacht, der vortrefflichen Exposition. Wie ist z. B. in Romeo in kurzer Spanne Alles vorbereitet, wie wird der Zuschauer unterrichtet und natürlich hingeführt zu dem Liebespaare. Wie mitten hinein führt uns Shakespeare ferner in das Liebesleben von Antonius und Cleopatra.

> Die tapfern, edlen Augen,
> Die über Kriegsreih'n und Legionen glühten,
> So wie der erzne Mars, sie heften sich
> Und wenden ihrer Blicke Dienst und Andacht
> Auf eine braune Stirn —

so klagt Philo, der Freund des Antonius, und nun tritt der Held selbst auf, Rom ist über Cleopatra vergessen:

> Hier ist die Welt,
> Throne sind Staub

und

> Der Adel nur des Lebens
> Ist, so zu thun —

mit wenigen Worten versetzt uns der Dichter in die schwüle Atmosphäre der Leidenschaft, welche ihre Vernichtung in sich selbst hat.

Nach dieser vielleicht nur scheinbaren Abschweifung wollen wir nachschauen, wodurch die Liebe bei den Shakespeare'schen Helden entsteht. — Am allgemeinsten durch äußeres Wohlgefallen, wie in Romeo, in Was Ihr wollt, in Antonius und Cleopatra, in Heinrich VIII. etc. Als Gegensatz erscheint hier Helena in Ende gut, Alles gut, die ihre Liebe einem ihr unwerthen Manne in einer an Leidenschaft grenzenden Weise zuwendet; wie sie ihn gewinnt und wie sie versteht, den Unwürdigen zu sich zu erheben, rechtfertigt dramatisch und psychologisch die an sich sonderbare Wahl. Das Entstehen der Liebe hat eben kein Gesetz; der neckische Zufall spielt da oft wunderbar, am merkwürdigsten wohl in der Gestalt des Puck im Sommernachtstraum, der Titania in heißer Liebe für einen Esel entbrennen läßt, etwas, was doch wohl nur in der Feenwelt vorkommen kann. Oft verbirgt Shakespeare das tiefere Gefühl unter Scherzen, bis das erstere nur um so glänzender hervortritt, z. B. in Liebes Leid und Lust, in Viel Lärm um Nichts; bald ist es regelmäßiges Werben, ein Ringen um den Besitz des oder der

Digitized by Google

Erwählten, hier und da selbst mit einem Mangel an Weiblichkeit und mit Mitteln, die nur durch den Zweck entschuldigt werden können, wie in Maaß um Maaß und Ende gut, Alles gut; dann finden wir wieder dies Ringen in der vollendetsten Reinheit und Treue z. B. in Sylvia und Julia, in den beiden Veronesern. Bequemer macht es sich Jessica; sie geht einfach mit dem Geliebten durch und nimmt als praktische Dame noch einen Sack voll Kostbarkeiten mit, worüber Vater Shylock mehr erbost ist, als über den Verlust seiner Tochter. — Eine durchaus originelle und einzig dastehende Werbung ist die des Petruchio um Katharina; sie hat auf den ersten Anblick um so mehr Verletzendes, als die Mitgift des Mädchens von vorn herein etwas zu stark betont wird.

Wißt Ihr also nun
Ein Mädchen, reich genug mein Weib zu werden,
(Das Geld muß klingen zu dem Hochzeitstanz)
Sei sie so häßlich als Florentin's Schätzchen,
Alt wie Sybille, zänkisch und erbost
Wie Sokrates Xantippe, ja noch schlimmer:
Ich kehre mich nicht dran.

Petruchio spricht hier wie ein praktischer junger Mann des 19. Jahrhunderts, und wir würden ihm jedenfalls seinen Sieg nicht gönnen, wenn wir nicht wüßten, daß er es liebt, etwas zu übertreiben, wie er denn gleich nachher etwas bilderreich spricht:

Hört ich zu Zeiten nicht den Löwen brüllen?
Hört ich das Meer nicht aufgeschwellt vom Sturm
Gleich wilden Ebern wüthen, schweißbeschäumt?

Dazu ist Petruchio reich: „mein Vater starb, doch blieb sein Geld mir leben“. — Es ist seine überströmende Jugendkraft und sein toller, dabei doch liebenswürdiger Humor, der ihn den Kampf wagen läßt, und diese Eigenschaften gewinnen ihm das Herz seiner Katharina, die im Grunde nur ein unverständiges, verzogenes Geschöpf war. Wir sehen hier die imponirende Männlichkeit die Liebe erzeugen, während Richard III. Anna durch Furcht und Entsetzen zur Liebe zwingt. — Wir sind jetzt bei den bedeutenden Männern angelangt, einer Spezies, die uns bis zum Ueberdruß in unsern modernen Romanen und Dramen vorgeführt wird, und zwar meistens so, daß weder Leser noch Zuhörer über die Bedeutung des bedeutenden Mannes klar werden. Wie anders bei Shakespeare. — Als Beispiel nur Othello: Desdemona liebt „trotz Natur und Jugend, Vaterland und Stand und Allem, was ihr

Digitized by Google

Grauen schuf zu sehn" — den Mohren von rauhem Wort und schlechtbegabt mit milder Friedensrede, den Mann, der von seinem siebenten Jahre an nur Kriegesthat im Felde wie im Lager übte. Er besucht Desdemonas Vater, sie hört ihn erzählen von seinen Reisen und Kriegsfahrten: mit durstgem Ohr verschlang sie seine Rede. Und nun erzählt Othello, wie er nicht durch Tränk' und Künste, nicht durch Beschwörung und Zauberkraft, sondern durch einfache Männlichkeit Desdemonas Liebe gewonnen.

— ich gab
Ihr Anlaß, daß sie mich recht herzlich bat,
Die ganze Pilgerschaft ihr zu erzählen,
Von der sie stückweis Einzelnes gehört,
Doch nicht mit rechter Folge. Ich begann;
Und oftmals hab' ich Thränen ihr entlockt,
Wenn ich ein leidvoll Abenteu'r berichtet
Aus meiner Jugend. Als ich nun geendigt,
Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern!
Sie schwur — in Wahrheit seltsam! wunderseltsam!
Und rührend wars! unendlich rührend wars!
Sie wünschte, daß sie's nicht gehört; doch wünschte sie,
Der Himmel habe sie als solchen Mann
Geschaffen, und sie dankte mir und bat mich,
Wenn je ein Freund von mir sie lieben sollt',
Ich mög' ihm die Geschicht' erzählen lehren,
Das würde sie gewinnen. Auf den Wink
Erklärt' ich mich:
Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand,
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen.
Das ist der ganze Zauber, den ich brauchte. —

Sehn wir uns noch die Hindernisse an, die der werbenden Liebe bereitet werden und durch welche die Konflikte entstehen, so bemerken wir im Allgemeinen, daß Shakespeare vermeidet, Probleme zu behandeln und sich ebenso durch ethische und sittliche Behandlung der Stoffe, wie durch Einfachheit und Natur auch hier auszeichnet. Dabei bewundern wir die Mannigfaltigkeit und wie er es versteht, denselben Grundzug in der verschiedensten Weise zu beleuchten. — Meist sind es die lieben Eltern, die den Liebenden Hindernisse bereiten; bald leben sie in grimmiger Familienfeindschaft, wie die Capuletti und Montecchi, die für Familienzwistigkeiten typisch geworden sind; bald ist es ein unverständiger Vater, der gleich dem alten Laban erst seine älteste Tochter verheirathen will, ehe er der jüngeren die Einwilligung zu ihrer Ehe giebt (Bezähmte Widerspenstige), oder ein

Digitized by Google

anderer, der, wie im Kaufmann, testamentarische Bestimmungen trifft, nach welchen nicht die Liebe der Tochter, sondern drei Kästchen, mithin der Zufall, über ihre Zukunft entscheidend ist; bald trennen Standesrücksichten die Geliebten, wie im Wintermärchen Perdita von ihrem Florizel, Imogen von ihrem Posthumus, Ophelia von Hamlet, während Hamlet der Liebe zur Ophelia entsagt, um frei von aller andern Leidenschaft unbeirrt sein Ziel verfolgen zu können; hier sind es Racenunterschiede, die der Vereinigung entgegenstehn, wie bei Desdemona und dem Mohr, Jessica und Lorenzo, dort säen böse zischelnde Zungen Unfrieden, der in Eifersucht aufgeht, wie in Viel Lärm um Nichts, oder der grosse Konflikt zwischen Liebe und Pflicht wird ausgetragen, wie in Antonius und Cleopatra. Wo wir aber hinblicken, steht Shakespeare wie ein Richter der Welten über allen Konflikten, selbst die Ausbrüche der wildesten Leidenschaft durch die poetische Gerechtigkeit verklärend.

Bei der werbenden Liebe dürfen wir die Liebhaber nicht vergessen, die kein Glück in der Liebe haben. Shakespeare schildert sie mit wenigen Ausnahmen so, daß wir uns über ihren Mißerfolg nur freuen können. In Cymbeline sehn wir Cloten roh, Jachimo heuchlerisch sich um Imogen bewerben. Beide thun es in einer Weise, die eine so geringe Kenntniß des weiblichen Herzens verräth, daß ihnen auch bei einer weniger reinen und edlen Natur als Imogen die Zurückweisung sicher gewesen wäre. In den lustigen Weibern wird der werbende Ritter Falstaff in einen Waschkorb gepackt, mit der Wäsche in den Bach geschüttet, geneckt und gehänselt. Statt des geträumten Liebesglückes erhält er übrigens wohlverdiente Prügel. In Othello wird Rodrigo, der Desdemona liebt, „der Narr und der Seckel“ Iagos, indem dieser ihm seine Unterstützung in der Liebeswerbung um des Mohren Gattin verspricht. „Du sollst sie besitzen, darum schaff' dir Geld“ ist das Versprechen und der Rath, mit dem er alle Einwendungen Rodrigos, sogar seine allerdings wohl nicht sehr ernsthaft gemeinten Selbstmordgedanken, aus der Welt schafft. — Die Leidenschaft verblendet Rodrigo so, daß er dem Schurken vollständig traut; eine kurze Ueberredung genügt, um ihn sagen zu lassen:

> Ich denke jetzt anders. Ich will alle meine Güter verkaufen —

und Jago, der recht gut weiß, daß er sich mit dem Gimpel keine weitere Mühe zu geben hat, wiederholt nur seinen Refrain:

> Nur zu! thu nur Geld genug in deinen Beutel.

Digitized by Google

Aehnlich, nur etwas harmloser wird in Was Ihr wollt Junker Christoph ausgebeutet. Die Liebe des närrischen Junkers zu Olivia benutzt deren Vetter Junker Tobias; er gewinnt dadurch einen Zechkumpan und einen allezeit bereiten Zahler. Junker Christoph ist übrigens so recht ein Liebhaber, der nicht ernst zu nehmen ist; er ist häßlich, dumm, eingebildet und hat eine Vorliebe für Trinkgelage und schlechte Gesellschaft, aber er bildet einen prächtigen Kontrast zu dem aus Liebe melancholischen Herzog, der ja auch nicht erhört wird, sich aber dafür in einer andern Liebe zu trösten weiß. Als dritter im Bunde ist noch der Haushofmeister Malvolio zu erwähnen, der sich einreden läßt, seine Herrin wäre sterblich in ihn verliebt und nun, um ihrem vermeintlichen Geschmacke zu entsprechen, sich närrisch kleidet und mit von ihr unverstandenen Redensarten sie ängstigt, bis er sich dann überzeugen muß, daß er ebensowenig Olivias Geschmack ist wie seine gelben Strümpfe und die kreuzweise gebundenen Kniegürtel es sind.

Für den Beobachter hat die werbende Liebe ein größeres Interesse als die eheliche. Wir werden uns daher jetzt kürzer fassen können, obgleich wie Shakespeare die eheliche Liebe schildert zu mannigfachen Betrachtungen anregt. Welche verschiedene Charaktere führt er uns da vor, von der tändelnden Lady Percy, die ihrem Heinrich den kleinen Finger zu brechen droht, im Augenblick, da er zum entscheidenden Kampf auszieht, bis zu jenem dämonischen Weibe Lady Macbeth, die den geliebten Mann als König sehen will und um deswillen jede weiche Regung, jede Frauennatur verleugnet; und wie anders fühlt diese im Vergleich zu Coriolans Gattin, die süß schweigende Virgilia; welch ein Unterschied zwischen einer Imogen, Desdemona, Hermione und der wilden Tamora in Titus Andronicus — die einen die Liebe verherrlichend, die andern sie befleckend.

Die Zahl der ungetreuen Frauen bei Shakespeare ist gering; sehen wir von Tamora ab, die mit der gährenden und ungeklärten Kraft des jugendlichen Dichters, aber doch mit wunderbar poetischer Bedeutung geschildert ist, so finden wir in Cymbeline als Gegensatz zu Imogen die verbrecherische Königin, die, um ihren Sohn aus erster Ehe zur Herrschaft zu bringen, das Leben ihres Gemahls bedroht; in Hamlet jene Königin Gertrud, deren Mitschuld an dem Tod ihres Mannes mehr vermuthet wird, als ausgesprochen ist, die aber jedenfalls durch ihre schnelle Wiederver-

Digitized by Google

heirathung treulos gegen das Angedenken an den Verstorbenen war; da sind ferner Lears unnatürliche Töchter, Regan und Goneril, die zur Undankbarkeit gegen den Vater die Untreue gegen ihre Gatten fügen, beide untergehend in der Liebe zu Edmund, dem Bastard Glosters. — In Heinrich VI. begegnen wir der Margarethe von Anjou, die aus einer Gefangenen die Gemahlin Heinrichs wird, dann aber Königin sein und nicht nur scheinen will. Suffolk, der sie gefangen nahm, führt sie, von ihrer Schönheit bezaubert, dem Könige zu:

Die schönste Braut, die je ein Fürst empfing.

Sie liebt Suffolk, der Urheber ihrer Erhöhung war, sie haßt mit ihm den Prätendenten Richard, Herzog von York, und die ganze schwachmüthige Regierung ihres Gemahls. Es ist eher eine auf Gemeinsamkeit der Interessen und der politischen Ziele gegründete Freundschaft, sie nennt ihn selbst „den einzigen Freund". Der Mangel an Achtung vor dem Könige, der so wenig von dem erfüllte, was sie erwartete, ihre Verlassenheit am Hofe, die anbetende Verehrung Suffolks, das volle Vertrauen, das sie in ihn setzte, steigert allerdings diese Freundschaft in einer Weise, daß, als Suffolk verbannt wird, sie von einander scheiden wie Liebende. Immer aber betont sie, er sei ihr Freund —

Vertraue mir, mein Freund, man soll dich bald
Zurückberufen —

und bald nachher:

So herzen sich und küssen
Vertraute Freund', und scheiden tausendmal
Vor Trennung, hundertmal so lang als Tod!

Sie fühlt sich verbannt, wenn er fern ist und er scheidet von ihr mit den Worten, die nach ihm mancher Liebende schon variirt:

Denn wo du bist, da ist die Welt ja selbst,
Mit all und jeder Freude in der Welt,
Und wo du nicht bist, hoffnungslose Oede.

Wenden wir uns von der mehr im Gefühl als thatsächlich ihrem Gatten ungetreuen Margarethe zu den Frauen, die ihre Liebe auch im Unglück bewährten, so bemerken wir zunächst, daß Shakespeare die größten Konflikte in der ehelichen Liebe durch Eifersucht entstehen läßt.

Wenn auch die Eifersucht an und für sich eine krankhafte Erscheinung in der Liebe ist — sowie sie begründet ist, wird sie ja eine Ehrensache —, wenn wir auch wissen, daß das Dämonische

Digitized by Google

in ihr das Denken trübt und dahin treibt, das zu finden, was sie nicht wünscht zu finden, so wird doch Shakespeare vielfach der Vorwurf gemacht, er ließe die Eifersucht in der Seele seiner Helden zu schnell und unvermittelt entstehn. — Jedenfalls hätten Othello, Posthumus und Leontes, die so viel Beweise treuster und innigster Liebe von ihren Gattinnen empfingen, alle Ursache zu prüfen, ehe sie verurtheilten. Leontes verdammt Hermione, weil sie den von ihm zum ferneren Bleiben eingeladenen Gastfreund auch freundlich dazu auffordert. Othello und Posthumus entbrennen in Eifersucht auf die Anklage zweier Schurken hin; Desdemona und Imogen hatten ihre Männer durch ein sittliches Vergehen, durch das willkührliche Verlassen ihrer Eltern ohne deren Einwilligung, gewonnen — aber Hermiones Vorleben war engelrein und trotzdem ist die Eifersucht des Leontes auf sie am schwächsten motivirt. — Othello, Posthumus und Leontes lieben ihre Gattinnen zärtlichst, und werden ebenso wieder von diesen geliebt. Othello tödtet Desdemona, nicht in Leidenschaft und selbst nicht aus Eifersucht, sondern um der Pflicht der Ehre zu genügen: nichts thut er aus Haß, für Ehre alles. Zu spät erfährt er, daß ihn Cassio betrog; er ersticht sich und stirbt mit den Worten:

Ich küßte dich,
Eh' ich dir Tod gab: nun sei dies der Schluß,
Mich selber tödtend sterb' ich so im Kuß.

Posthumus glaubt, er sei der Mörder der ungetreuen Imogen; trotzdem er an ihre Untreue glaubt, liebt er sie noch, und als er erfährt, daß man ihn belog, klagt er sich selbst an in schärfster Weise, bis sie lebend vor ihm erscheint, um nun an ihm „als Frucht zu hängen, bis sein Baum erstirbt.“

Auch Leontes meint, der wilde Ausbruch seiner Eifersucht habe sein Weib getödtet, die Reue peinigt ihn und die Liebe erwacht in ihrer ganzen Stärke; als Florizel ihm Perdita zuführt, denkt sein entzücktes Auge nur Hermione. — Paulina, von der Leontes rühmt, daß er stets viel Trost von ihr empfing, zeigt ihm das Standbild der Todtgeglaubten, es gewinnt Leben, steigt herunter von seinem Piedestale, in Umarmung feiern die Gatten das Wiedersehen. Mit Leontes findet Hermione die gleichfalls todtgeglaubte Tochter; der Liebe größte, die Mutterliebe, läßt Hermione ihr Schweigen brechen, ihr erstes Wort ist ein Gebet:

Ihr Götter, blickt herab,
Und schüttet Segen aus euern heil'gen Schalen
Auf meiner Tochter Haupt! —

Digitized by Google

Eine eifersüchtige Frau soll das Bild vervollständigen; es ist Adriana in der Komödie der Irrungen. Obgleich sie einiges Recht hat, ihren Antipholus zu beargwöhnen, so sinnt sie doch nicht gleich auf seinen Tod. Ihre Schwester giebt vermeintlich (denn im Grunde spricht sie mit dem Zwillingsbruder) ihm den guten Rath, er möge etwas Liebe heucheln:

— geht zu ihr hinein,
Liebkost der Schwester, sprecht ihr freundlich zu;
's ist heilger Trug, ein wenig falsch zu sein,
Bringt süßes Schmeichelwort den Geist zur Ruhe.

Wie aber rächt sich Adriana und wie will sie ihren Mann von seiner Untreue heilen? Wir erfahren das aus der Unterhaltung Adrianas mit der Aebtissin:

Adr. Ein Liebchen wohl hat ihm sein Haus verleidet.
Aebt. Das hättet ihr ihm denn verweisen sollen.
Adr. Das that ich auch.
Aebt. Doch wohl nicht scharf genug!
Adr. So scharf, als mirs Bescheidenheit erlaubte.
Aebt. Vielleicht geheim nur?
Adr. In Gesellschaft auch.
Aebt. Ja, doch nicht oft genug?
Adr. Es war der Inhalt jeglichen Gesprächs.
Im Bette schlief er nicht vor meinem Mahnen;
Am Tische aß er nicht vor meinem Mahnen;
Allein, wählt' ichs zum Text für meine Rede,
Und in Gesellschaft spielt' ich darauf an,
Stets sagt' ich ihm, es sei gemein und schändlich.
Aebt. Und hieraus folgt: durch deine Eifersucht
Ward dein Gemahl von Tollheit heimgesucht.

Man sieht, die Frau rächt sich, wenn sie eifersüchtig ist, nicht so tragisch wie der Mann, aber immerhin nachhaltig und sicher.

Die Eifersucht selbst wird endlich bestraft in den lustigen Weibern von Windsor. Da ist dem übereifersüchtigen Herrn Fluth der zu vertrauensselige Herr Page gegenüber gestellt, und deren Frauen treiben allerlei Neckereien mit ihnen, wie mit dem verliebten Ritter Falstaff, der freilich in diesem Stücke alt und schal geworden ist, abgestandene Witze traktirt und mehr bedauerlich als komisch ist. Die Moral der Geschichte aber spricht am Schlusse Frau Fluth aus:

Durch unser Beispiel leucht' es Allen ein,
Ein Weib kann lustig und doch ehrbar sein.
Die thut nichts Böses, die gern scherzt und lacht;
Vor stillen Wassern aber habet Acht. —

Digitized by Google

Kehren wir nun zu den durch Eifersucht verfolgten Frauen zurück, so sehen wir, daß sie trotz ungerechter Vorwürfe und trotz alles ihnen wiederfahrenen Unrechts doch in Treue und Liebe beharren; ja die ganze Größe ihrer Liebe zeigt sich erst recht im Unglück.

Da ist Desdemona, die, als ihr Leben von Othello bedroht wird, ihm noch bekennt, ihre einzige Sünde sei zu ihm die Herzenliebe; sie stirbt, von ihm erdolcht, mit der frommen Lüge, sie selbst habe die That vollbracht, ihr letzter Seufzer ist:

Empfiehl mich meinem güt'gen Herrn — leb' wohl.

Imogen, die von ihrem Gatten fälschlich Beschuldigte und von ihm zum Tode Verdammte, ruft dem Pisanio zu:

Thu' deines Herrn Geheiß; wenn du ihn siehst,
So rühm' ein wenig mein Gehorchen. Sieh!
Ich ziehe selbst das Schwert; nimm es und triff
Der Liebe schuldlos Wohnhaus, dieses Herz.
Thu' sein Gebot: stoß zu. —

Und als sie meinte, ihr Gatte sei getödtet, und Freunde, die sie in ihrem Schmerze treffen, fragen, warum sie klage, da sagt sie von dem, der ihr so viel ungerechtes Leid bereitet:

Ich weine um meinen Herrn. —
Ach, solchen Herrn giebts nicht mehr; wandert' ich
Von Ost nach West, und weinte laut um Dienst,
Fänd' manchen gut und diente allen treu —
Nie träf' ich solchen Herrn.

Die ganze Größe einer ungerecht beschuldigten Frau beweist Hermione im Wintermärchen. Ihre Vertheidigungsrede vor Gericht, zeigt das edle, hoheitsvolle Weib in vollendetster Weise. Es ist das Hohelied der reinen Frau, wie es schöner nie gesungen wurde. Die öffentlich angeklagte, in ihren heiligsten Empfindungen gekränkte Hermione denkt nur an ihre Ehre; der Tod, mit dem Leontes droht, schreckt sie nicht, sie erhofft ihn.

Mir kann das Leben kein Geschmack mehr sein:
Die Kron' und Lust des Lebens, Eure Liebe,
Die geb' ich auf (ich fühl' es, sie ist hin),
Doch wie, das weiß ich nicht.

Blicken wir noch einmal zurück auf das Vorgetragene, so sehen wir, daß Shakespeare in seinen dramatischen Dichtungen in der verschiedensten Weise die allgemein menschlichste Leidenschaft — die Liebe — wahr und doch ideal feiert. Shakespeares große Menschenkenntniß, seine feine Beobachtung, vor allem seine hohe Achtung vor dem Weibe, zeigt sich in allen seinen Dich-

Digitized by Google

tungen. Da ist nirgends das moderne Behagen, den Nachtseiten des menschlichen Herzens nachzuspüren, die Ausnahme als Regel hinzustellen und die Verirrungen zu Tugenden zu machen — das menschliche Herz kann sich nicht bewegen wie eine gut aufgezogene Uhr: dann wäre es eben keiner Leidenschaften fähig und weder für den Psychologen noch für den Dichter hätte es ein Interesse. Der Dichter aber soll die Leidenschaften ethisch behandeln und mit poetischer Gerechtigkeit über ihnen stehen, nicht mit Vorliebe die Konflikte häufen und sie dann mit Phrasen oder mit Leichtsinn auflösen, um zum Schlusse zu kommen; noch weniger aber darf der Dichter in der Weise vieler Menschen, denen es leicht wird, die Leidenschaften zu bekämpfen, weil sie keine Leidenschaften haben, die Fragen überhaupt von sich fern halten. Shakespeare ist in Allem ein Muster, sowohl in dem, was hier zu thun, als in dem, was zu lassen ist.

Die Liebe ist und bleibt ein unerschöpfliches Thema. Jeder empfindet und denkt darüber anders. Zum Schluß möchte ich da noch beispielsweise den Ausspruch des Narren Probstein aus Wie es Euch gefällt anführen:

> Ich erinnere mich, da ich verliebt war, daß ich meinen Degen an einen Stein zerstieß, und hieß ihn das dafür hinnehmen, daß er sich unterstände, Nachts zu Hannchen freundlich zu kommen; und ich erinnere mich, wie ich ihr Waschholz küßte, und wie ich mit einer Erbsenschote schön that, als wenn sie es wäre, und ich nahm zwei Erbsen, gab sie ihr wieder und sagte mit weinenden Thränen: Trage sie um meinetwillen. Wir treuen Liebenden kommen oft auf seltsame Sprünge: wie Alles von Natur sterblich ist, so sind alle sterblich Verliebten von Natur Narren.

Digitized by Google

Jahresbericht vom 23. April 1883.

Vorgetragen

vom

Herrn Freiherrn **von Vincke.**

Der vorjährige Bericht erfüllte eine ernste Pflicht, als er einer Anzahl von Männern, welche sich um unsere Gesellschaft dauerndes Verdienst erwarben, in schmerzlichem Nachruf die letzte Ehre erwies. Von so schweren Verlusten blieben wir in diesem Jahre verschont. Den Hingeschiedenen wird die Erde leicht sein. Unsere Mitgliederzahl beträgt gegenwärtig 185.

Von dem Jahrbuch kommt heute der 18. Band zur Vertheilung. Derselbe wird — so hoffen wir — den Mitgliedern auf deutscher und fremder Erde wie jedem Shakespeare-Freunde darthun, daß auch das geistige Leben der Gesellschaft ein reges, ein vielseitiges geblieben ist, daß der Herausgeber seinen verdienstvollen Vorgängern durch Sorgfalt und Umsicht würdig sich anreiht.

Unser Mitglied, Professor Dr. Burgersdijk zu Deventer, steht im Begriff, durch seine glänzende Uebersetzungskunst den Holländern Shakespeare's Werke in einer Gesammtausgabe treu und poetisch zu vermitteln, nachdem es ihm schon gelang, die holländische Bühne, welche bis dahin nur Othello und Romeo und Julie kannte, aber kaum liebte, für den englischen Dichter vollständig zu gewinnen; zwei Drittel aller Shakespearestücke liegen bereits fertig in Burgersdijk's Uebertragung. Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft wünscht Heil und Gedeihen diesem Unternehmen, welches ein stammverwandtes Land als neue Shakespeare-Provinz erobern will und erobern wird.

Digitized by Google

Unsere Bibliothek hat sich, während des abgelaufenen Jahres, wieder um eine erhebliche Anzahl von Bänden vermehrt — nicht zum Wenigsten in Folge der dankbar erkannten Huld, welche unsre erhabene Protektorin seit einer langen Jahresreihe schon uns erhielt und jetzt abermals uns bewährte.

Von unsern Finanzen dürfen wir — anspruchsvolleren Verbänden gegenüber — konstatiren, daß wir keine Schulden haben, solche auch nicht zu machen gedenken. Es wird nicht unbescheiden sein, hier noch eine erfreuliche Seltsamkeit hervorzuheben. Die geringe Steuer, welche unser kleines Gemeinwesen von seinen Angehörigen erhebt, erfuhr noch niemals eine Steigerung, es ergiebt sich sogar, daß ihr voller Betrag gewissermaßen zurückfluthet in die Taschen der Steuerzahler, weil ein Jeder von ihnen das Jahrbuch, dessen Kurswerth dem Steuerbetrage gleichsteht, gratis mit sich nach Hause nimmt.

Wir treten vertrauensvoll in das neue Jahr.

Digitized by Google

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar,
am 23. April 1883.

Wie in den Vorjahren, so wurde auch die 19. Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Saale der Armbrustgesellschaft unter zahlreicher Theilnahme abgehalten.

Ihre Königlichen Hoheiten der Großherzog und die Frau Großherzogin, die Erbgroßherzoglichen Herrschaften und Ihre Hoheit Prinzeß Elisabeth beehrten die Versammlung durch ihre Gegenwart.

Herr Geh. Regierungsrath Prof. Dr. Delius eröffnete als Präsident der Gesellschaft die Versammlung und begrüßte die Erschienenen. Hierauf erstattete Herr Freiherr von Vincke den umstehenden Jahresbericht.

Den Festvortrag hielt im Anschluß hieran Herr Generalintendant Freiherr von Loën über das Thema: „Shakespeare über die Liebe", welcher mit lebhaftem allgemeinem Beifall aufgenommen wurde.

Als Kommissare für die Rechnungsablage und Decharge-Ertheilung wurden, wie in den Vorjahren, Herr Direktor Dr. Tröbst und Herr Justizrath Gruner gewählt.

Nachdem die Abstimmung ergab, daß die nächste Generalversammlung wieder in Weimar am 23. April stattfinden solle, wurde die Sitzung der Generalversammlung geschlossen.

Digitized by Google

Die Freundschaft in Shakespeare's Dramen.

Von

Nicolaus Delius.

Was im Merchant of Venice (Act 3, Sc. 4) Lorenzo zur Portia sagt:

You have a noble and a true conceit
Of god-like amity,

das scheint auch im vollen Maße von Shakespeare selbst gelten zu dürfen in seinem Leben wie in seinem Dichten. Aus all den zerstreuten biographischen Nachrichten, die über ihn uns erhalten sind, dürfen wir schließen, daß für ihn eine emsige Pflege freundschaftlichen Verkehrs ein wahres Lebensbedürfniß gewesen ist, nicht nur in den Jahren seiner Wirksamkeit in London, wo er in solchem Verkehr einen willkommenen Ersatz fand für seine in der Heimath zurückgelassene Familie, sondern auch in Stratford selbst vor seiner Uebersiedelung in die Hauptstadt, wie nach seiner Heimkehr in die Vaterstadt, wo er im Kreise der Seinigen den Abend seines Lebens durch den Umgang mit Freunden aus der Nähe und durch den gastlichen Empfang der Besucher aus London sich zu erheitern verstand. Wenn wir über diese gemüthlichen Verhältnisse wie über so manche andere Partieen in dem Leben unseres Dichters durch die überlieferten Notizen auch nur mangelhaft unterrichtet sind, so tritt uns Shakespeare als tiefer Kenner und eifriger Anhänger des Kultus der Freundschaft um so viel klarer und vollständiger in seinen Werken entgegen und zwar zunächst in seinen Sonetten. Welche Deutung man auch unter den mannigfachen

Digitized by Google

bisher lautgewordenen Interpretationsversuchen für diese Blüthen der Shakespeare'schen Lyrik adoptiren mag, sei es nun eine autobiographische, die darin den Reflex persönlicher innerer und äußerer Erlebnisse des Dichters finden will, sei es eine objective, welche nur fingirte Verhältnisse darin erblickt, die sich zwischen Geschöpfen einer poetischen Phantasie in buntem Wechsel der Empfindungen und in deren Conflicten abspielen — darin werden doch alle Commentatoren einig sein, daß die Wahl eines solchen von der herkömmlichen Sonettendichtung abweichenden Themas und noch mehr die Behandlung desselben von Seiten des Dichters sein lebhaftes Interesse und sein eindringendes Studium des Wesens der Freundschaft beurkundet. Was aber ihn da zu einer lyrischen Bearbeitung solcher ihm am Herzen liegenden Probleme anreizte, das mußte natürlich auch in seinen Dramen sich gelegentlich offenbaren, unbeschadet der meistens ganz anders gearteten Stoffe, die er dort viel objektiver zu gestalten hatte, ohne daß sie für eine volle Entwickelung seiner Lieblingsmaterie immer den erforderlichen freien Spielraum dargeboten hätten.

Im Nachfolgenden ist nun der Versuch gemacht, an den betreffenden Dramen gleichsam den subjektiven Freundschaftssinn Shakespeare's neben der objektiven Behandlung des ihm jeweilig vorliegenden Stoffes nachzuweisen oder wenigstens dessen Spuren darin zu verfolgen. Wie sich die Analyse, welche zu solchem Zwecke das geeignetste Werkzeug gewährt, selbstverständlich zur Erreichung ihrer Resultate auf die hier in Frage kommenden Personen im Schauspiel, d. h. auf die darin vorgeführten Freundespaare, zu beschränken hat, alles Uebrige aber übergehen muß, so wird sie auf diesem Gebiete ihrer Untersuchung besonders auf zwei Momente ihr Augenmerk zu richten haben: einmal auf den Nachweis, daß Shakespeare den ihm in seinen Quellen etwa vorliegenden Freundschaftsstoff erweitert, vertieft und in das rechte, seiner Anschauung gemäße Licht gesetzt hat, und zweitens auf den Nachweis, daß er diesen Stoff, wo er ihn in seinen Quellen nicht vorfand, aus eigner Erfindung hinzugethan und mit dem ihm Vorliegenden unauflöslich verknüpft hat.

Eine strengere Beweisführung hätte vielleicht zu ihren Belegen die Citate aus dem Originaltexte der Dramen in extenso verlangt, aber damit zugleich einen ungleich weiteren Raum in Anspruch genommen, als ich mit dem meiner Abhandlung einmal zugedachten Umfange verträglich erachten konnte. Ich habe mich daher be-

Digitized by Google

gnügt, solche Stellen in abkürzender Paraphrase, seltener in wörtlicher prosaischer Uebersetzung, mitzutheilen. Da ich überall das Wesentliche darin wiedergegeben, so wird dasjenige, worauf es mir ankommen mußte, sicherlich auch so erreicht sein.

Ein summarisches Verfahren mußte ich da einschlagen, wo, wie in der Analyse der Freundschaftspartie der Two Gentlemen of Verona, eine durchgängige Bezugnahme auf Shakespeare's geistesverwandte Sonette als die beste Illustration sich empfahl. Hätte ich da in Details mich einlassen wollen, so wären ganze Reihen der Sonette auszuschreiben gewesen. Statt dieses störenden Ballastes hielt ich es für angemessener, auf meine frühere Abhandlung über Shakespeare's Sonette zu verweisen, die im ersten Bande des Jahrbuchs und in meinen „Abhandlungen zu Shakespeare" (Elberfeld bei Friderichs 1878) sich findet. Die dort gegebene Analyse und Inhaltsanzeige genügt vollkommen, um die hier betonte innige Verwandtschaft seiner lyrischen Poetik und seiner dramatischen in jener Jugendperiode unseres Dichters darzuthun.

Das früheste Drama unseres Dichters, welches das Freundschaftsthema behandelt, ist The Two Gentlemen of Verona. Und zwar hat Shakespeare dieses Drama gleichsam geflissentlich und ganz selbständig in einer Weise gefaßt, die von der in seinen übrigen Dramen beobachteten Art merkwürdig abweicht. Wo er sonst in seinen Schauspielen ein Freundespaar auftreten läßt, nimmt dasselbe entweder einen sekundären Platz ein, oder es war ihm bereits durch den seiner dramatischen Bearbeitung vorliegenden Stoff dargeboten. Hier aber hat der Dichter eine ursprünglich einfache Liebesgeschichte aus dem spanischen Schäferroman des Juan de Montemayor, die sich lediglich zwischen einem zeitweilig treulosen Liebhaber und den beiden Gegenständen seiner wechselnden Neigung abspielt, zu einer höheren Bedeutung und einem interessanteren psychologischen Objekte erhoben, indem er diese Episode des Romans aus seiner Phantasie ausstattete und verquickte mit dem hinzugefügten Kontraste des treuen und des treulosen Freundes. So dürfen wir, abgesehen von andern innern und äußern Gründen, welche für die chronologische Bestimmung dieses Schauspiels als einer Shakespeare'schen Jugendarbeit sprechen, die Abfassung desselben in die frühere Lebensperiode des Dichters versetzen, da er in einer Reihe von Sonetten dasselbe Thema vielseitig

Digitized by Google

beleuchtete: die Konflikte nämlich, die aus der blinden und schwärmerischen Hingebung des würdigen Freundes an den unwürdigen Freund in der Rivalität um eine Geliebte entstehen. Dieselben Gesichtspunkte, die sich aus solchen freiwilligen Täuschungen und bittern Enttäuschungen in der lyrischen Gestaltung der Sonette ergeben, hat Shakespeare hier dramatisch ins Auge gefaßt. Eine Analyse der betreffenden Partieen des Dramas wird daher füglich durch die gelegentliche Verweisung auf die entsprechenden Sonette erläutert.

Das Verhältniß zwischen den beiden Freunden Valentin und Proteus im Momente der Abreise des Ersteren erscheint zunächst als das herzlichste. Nachdem Proteus vergebens versucht hat, seinen Freund zum Bleiben zu veranlassen, während ihn selbst seine Liebe zur Julia an Verona fesselt, nimmt er zärtlich Abschied von dem Scheidenden. Proteus' Charakterschwäche, die später im Drama so verhängnißvoll hervortritt, läßt uns der Dichter schon ahnen in dem monologischen Selbstbekenntniß, das er ihm in den Mund legt nach dem Weggang seines männlicheren Freundes. In ähnlicher Weise hat der Dichter auch in manchen Sonetten den demoralisirenden, erschlaffenden Einfluß der Liebe auf den Freund betont. — Einen weiteren Fingerzeig zum Verständniß des haltlosen Charakters dieses Proteus bietet dann die Bereitwilligkeit, mit der er dem Beschluß seines Vaters sich fügt, ihn nach Mailand zu senden, wohin Valentin ihm vorausgegangen ist. In die Trennung von der angeblich zärtlich Geliebten findet er sich so leicht, daß wir den Betheuerungen treuesten Liebesgedenkens, mit denen er von ihr scheidet, kaum unsern Glauben beimessen können. Und die frohe Aussicht, mit seinem Valentin in Mailand wieder zusammenzusein, scheint ihm dabei nicht einmal in den Sinn zu kommen, wenigstens erwähnt er sie mit keinem Worte. Im schroffsten Gegensatze zu dieser oberflächlichen Gleichgültigkeit des Proteus steht Valentin's begeistertes Lob seines Freundes, als der Herzog ihm dessen bevorstehende Ankunft meldet. Wie er da in seiner Freundschaftsschwärmerei dem Proteus alle Vorzüge zuschreibt, die er selbst, aber eingestandener Maßen nicht Proteus, besitzt, so dichtet in manchen Sonetten auch der Dichter dem Freunde alle möglichen vortrefflichen Eigenschaften an, freilich um wiederum in andern Sonetten seine eigne Verblendung und Enttäuschung um so bitterer zu bekla[illegible] der redliche Valentin auch nur eine Ahnung von de[illegible]keit seines Freundes, so würde er

Digitized by Google

schwerlich die von ihm verehrte Silvia bitten, ihre Gunst auch dem Proteus in demselben Maaße wie ihm selber zuzuwenden — eine Arglosigkeit seinerseits, die er denn bald genug zu bereuen hat, wie in den Sonetten der Dichter ebenso unvorsichtig war, den Freund bei der Geliebten zu introduciren und so den ersten Anlaß zu der beiderseitigen Treulosigkeit gegen ihn zu geben. Noch schlimmer als in den Sonetten ist es aber im Drama, wenn Valentin den Proteus zum Vertrauten seiner heimlichen Liebschaft mit der Silvia macht und ihn zu deren Förderung um seinen Rath und Beistand bittet, ohne zu ahnen, daß schon beim ersten Anblick der Silvia, Proteus selbst sich in sie verliebt hat. In der That spricht der im nachfolgenden Monologe mit gleichem Cynismus diesen Neigungswechsel wie das Erkalten seiner Freundschaft für Valentin als etwas Selbstverständliches aus. Das Resultat seines doppelten sittlichen Treubruchs äußert er dann unverholen in dem Schlußwort seines Monologs: wenn er seine von Julia zu Silvia abschweifende Liebe bezähmen könne, so wolle er es thun; wenn aber nicht, so wolle er alle seine List anwenden, der Silvia habhaft zu werden.

In einem folgenden Monologe sucht Proteus den dreifachen Treubruch, den er begehen will, gegen Julia, gegen Silvia und gegen Valentin, mit der schönen Moral vor sich zu rechtfertigen, er stehe sich selbst doch näher, als sein Freund. So entschließt er sich denn kurz und gut, dem Vater der Silvia den ihm von Valentin im Vertrauen mitgetheilten Entführungsplan zu verrathen, um durch die Verbannung Valentin's sich selber freieren Spielraum für seine Bemühungen um Silvia zu verschaffen. In der Scene, in der er dieses hinterlistige Vorhaben ausführt, zeigt er sich denn als vollendeten Heuchler: nur sein Pflichtgefühl, sagt er, und seine Dankbarkeit gegen den Herzog, der seine Tochter einem anderen Freier, dem Thurio, bestimmt habe, zwinge ihn, das Gesetz der Freundschaft zu brechen, die ihn mit Valentin verknüpfte. Sein böser Anschlag gelingt ihm nur zu gut. Der ergrimmte Herzog schickt den Valentin in die Verbannung, und Proteus spielt nun dem betrogenen Freunde gegenüber den bedauernden Tröster und Rathgeber und erbietet sich zum Beförderer des Briefwechsels zwischen den beiden Liebenden, wie auch in den Sonetten gelegentlich der Dichter selbst zum Vermittler zwischen dem treulosen Freunde und der treulosen Geliebten sich hergeben muß.

Der verbannte Valentin geräth auf seiner Reise von Mailand nach Verona in die Gesellschaft anderer wegen verschiedener Hän-

Digitized by Google

del Verbannter, die ein, nur etwas verfeinertes, Räuberleben führen und nun ihn als einen Mann von höherer Bildung zu ihrem Hauptmann erwählen. Er nimmt diese zweifelhafte Würde unter der Bedingung an, daß sie keinen unschuldigen Weibern und armen Reisenden Gewalt anthun.

Proteus ist, wie er selbst in seinem nächsten Monologe bekennt, durch seine vielfache Treulosigkeit bei seinen Bemühungen um die Gunst der Silvia nicht gefördert worden. Vielmehr muß er sich von ihr seine Falschheiten gegen Julia und gegen Valentin bitter vorwerfen lassen. Bei dem Ständchen, das er der seine Schlechtigkeit durchschauenden, spröden Geliebten darbringen läßt, wird er von Julia, die ihm in Männerkleidung nach Mailand gefolgt ist, belauscht und nimmt sie dann unerkannt später als Pagen in seinen Dienst, um sie als solchen u. A. auch zur Silvia zu senden. Letztere, um sich den lästigen Bewerbungen ihrer beiden Freier Proteus und Thurio zu entziehen, begiebt sich auf die Flucht und geräth in die Hände der Genossen Valentin's, aus denen der ihre Flucht verfolgende Proteus sie befreit. Die letzte Scene, vom Dichter, wie das bei seinen Schlußscenen häufiger der Fall ist, flüchtiger skizzirt, führt dann die Lösung aller Wirren in einer Weise herbei, die dem Dichter und dem Publikum, für das er schrieb, immerhin befriedigend erscheinen mochte. Valentin ist in seinem Versteck Zeuge der ungestümen Werbungen des Proteus um die von ihm befreite Silvia und tritt, da ihm endlich die Augen aufgehen über den Unwerth seines falschen Freundes, dazwischen in dem Augenblicke, da Proteus mit dem Ausruf: „Wer beachtet einen Freund, wo es sich um Liebe handelt?" der Silvia Gewalt anthun will. Valentin's energische Strafrede bezeugt, eine wie schwere Wunde seinem Herzen der vermeintliche, so zärtlich von ihm geliebte Freund geschlagen hat. Ein Ton der tiefsten Wehmuth wird in dieser Anklage und Klage laut neben dem der gerechtesten Entrüstung. Und wie in den Sonetten auch der Dichter die Untreue des Freundes öfter beklagt als verdammt, wie er da noch immer für den reuigen Freund einen Platz in seinem Herzen offenhält, so scheint der Dramatiker es auch hier ganz in der Ordnung zu finden, daß Valentin auf ein einfaches kurzes Reuebekenntniß des Proteus und auf dessen Bitte um Vergebung, sich für zufriedengestellt und den Freund wiederum für redlich erklärt. Etwas zu weit für die gewöhnliche Auffassung scheint er allerdings in seiner Großmuth zu gehen, wenn er dem Proteus nicht nur

Digitized by Google

verzeiht und seine alte Freundschaft wieder schenkt, sondern auch überdies das, was ihm selber von Silvia angehöre, dem Proteus überweist. Die Kommentatoren haben denn auch an diesem für uns befremdlichen Passus vielfachen Anstoß genommen und vielfache Textänderungen vorgeschlagen oder auch die Stelle für interpolirt oder defekt ausgegeben. Aber der Kontext zwingt uns, die ursprüngliche Version unangefochten zu lassen, denn die Ohnmacht, in welche unmittelbar nach dieser auffälligen Erklärung Valentin's Julia fällt, die als vermeintlicher Page des Proteus zugegen ist, erklärt sich einfach nur aus ihrer Ueberzeugung, daß ihr Proteus für sie verloren wäre, wenn er das großmüthige Anerbieten Valentin's annehmen sollte. Endlich darf daran erinnert werden, wie eine ähnliche Verzichtleistung auf die Geliebte zu Gunsten des treulosen Freundes auch in den Sonetten gleichsam als ein Akt des Heroismus in der Freundschaft dargestellt wird. Daß übrigens Proteus den allzu großmüthigen Freund mit seiner Resignation nicht beim Worte zu nehmen hatte, dafür sorgte einerseits die Anwesenheit der Silvia, die auf solchen Tausch schwerlich eingegangen wäre, andererseits die sich in ihrer wahren Gestalt enthüllende Julia, zu der Proteus dann aber so leicht zurückkehrt, wie er früher sie leicht verlassen hatte. Die einzige Buße, welche ihm von Valentin auferlegt wird, soll ja darin bestehen, daß er den Bericht seiner wechselnden Liebschaften mit anhören muß. Auch in den Sonetten werden ähnliche leichte Bußen dem Freunde auferlegt, nachdem der Dichter, von dessen Reuethränen gerührt, ihm Alles, was er an ihm gesündigt, verziehen hat.

Das zweite Drama, das unser Dichter zur Verherrlichung der Freundschaft verfaßt hat, The Merchant of Venice, gehört wie einer späteren Entstehungszeit so auch einem anderen Ideenkreise an, als das eben betrachtete. Nicht um eine blinde und deshalb schmählich getäuschte Hingebung des Freundes an den Freund handelt es sich hier, sondern um eine Freundschaft auf der soliden Basis gegenseitiger Achtung, die dann auch ihren Lohn in der siegreich bestandenen schwersten Prüfung erhält. Wenn in The Two Gentlemen of Verona Shakespeare, wie wir sahen, seinen Stoff, wie bei den Sonetten gleichen Inhalts, aus seiner eignen Phantasie geschöpft und mit dem andern Stoffe, den ihm die Diana des Juan de Montemayor darbot, zu einem Ganzen verknüpft hat, so fand er für seinen Merchant of Venice das Freundespaar bereits in seiner Quelle, dem Pecorone des Giovanni Fiorentino,

Digitized by Google

vorgebildet. Eine charakteristische Modification in der Stellung der beiden Freunde zu einander hat er freilich geglaubt dabei vornehmen zu müssen. In der Novelle ist das Freundschaftsverhältniß gegründet auf das Pietätsverhältniß der Pathenschaft, die den älteren Ansaldo mit dem jüngeren Gianetto, als dem Sohne seines verstorbenen Freundes Bindo, verbindet. Bei Shakespeare verknüpft kein solches äußerlich gegebenes Band der Pietät den Antonio mit dem Bassanio, sondern die sympathische Seelenstimmung und geistige Wahlverwandtschaft ist es, welche die Beiden in gleicher Lebensstellung und in gleichem Lebensalter zusammengeführt und unauflöslich aneinander gefesselt hat. Der Unterschied ist nur der, daß für den melancholischen Antonio diese Freundschaft fast als sein Lebenselement erscheint, während der lebendige, mehr in der Welt verkehrende Bassanio doch noch andere Interessen kennt und neben der Freundschaft auch die Liebe cultivirt. So erscheint gleich zu Anfang des Dramas Antonio als der Gebende, der in seiner Hingebung an den Freund kaum genug und kaum rasch genug geben kann, und ihm gegenüber Bassanio als der Empfangende, der auf Grund dieser Freundschaft das Geben des Andern gleichsam als etwas Selbstverständliches betrachtet, ohne die Folgen zu erwägen, die aus Antonios rückhaltloser Freigebigkeit für ihn entspringen könnten. Wie bereitwillig mit der Aufbietung alles seines Kredits Antonio den Bassanio für die Fahrt nach Belmonte zur Portia im Großen und Ganzen ausrüstet, so ist er ihm auch im Geringfügigeren dabei behilflich, und es ist ein feiner, nicht zu übersehender Zug, wenn Antonio selbst u. A. die säumigen, in der Stadt zerstreuten Genossen Bassanio's aufsucht und deren beschleunigte Abreise betreibt. Den rührenden Abschied Antonio's von dem scheidenden Freunde hat uns der Dichter selbst nicht vorgeführt, wohl aber durch einen anderen Venetianer mit allen Details so anschaulich schildern lassen, daß wir in Solanio's Replik einstimmen möchten: „Ich glaube, Antonio liebt die Welt nur um Bassanio."

In Bassanio's eben in Belmonte errungenes Liebesglück dringt nur zu rasch die schwere Mahnung an den entfernten, vielleicht für den Augenblick in seinem Wonnerausche vergessenen Freund Antonio ein durch die Hiobspost aus Venedig. Die tiefe Wirkung, welche der sie meldende Brief auf Bassanio hervorbringt, erhellt zunächst aus den Worten der Portia, die, das plötzliche Erblassen ihres Bräutigams mit schmerzlicher Bestürzung gewahrend, meint, es müsse ihm ein theurer Freund gestorben sein; denn nichts An-

Digitized by Google

deres könne einen in sich festen Mann so aus der Fassung bringen. Demgemäß lautet denn auch das Bekenntniß des Bassanio, wie viel, wie Alles er dem Freunde verdanke, und wie dieser Freund der Edelmüthigste, im Wohlthun Unermüdlichste sei, der echteste Repräsentant der altrömischen Ehre in dieser Zeit. Wenn Portia so den wahren Begriff von dem Werthe eines solchen Freundes schon aus Bassanio's Schilderung gewinnt und darauf hin bereitwillig die Ansprüche der Liebe vor den Ansprüchen der Freundschaft zurücktreten läßt, so wird dieser Eindruck bei ihr noch verstärkt durch die Lesung von Antonio's Briefe an Bassanio, der in seiner Resignation nur noch den einen Wunsch hegt, vor seinem Tode den Freund noch einmal zu sehen. Aber in rührender Berücksichtigung des eben von Bassanio geknüpften Liebesbandes fügt der Briefschreiber hinzu: „Wenn deine Freundschaft dich nicht überredet zu kommen, so laß meinen Brief es nicht thun.“ Und was Antonio in dem Briefe schreibt, das spricht er selbst in der folgenden Scene todesmuthig und ergeben in sein Schicksal aus: „Gott gebe, daß Bassanio komme und mich seine Schuld zahlen sehe, und dann bin ich zufrieden.“

Wie Shakespeare schon an einer vorhergehenden Stelle den Preis Antonio's als Mensch und Freund aus dem Munde Dritter verkünden ließ, so aus dem Munde Lorenzo's, der in Belmonte nach Bassanio's Abreise zurückgeblieben war. Er rühmt die Portia, daß sie einen edeln und echten Begriff von gottgleicher Freundschaft habe, indem sie so die Abwesenheit ihres Neuvermählten ertragen habe, und fährt fort, wenn sie wüßte, welch ein Mann Antonio sei und welch ein Freund ihres Gemahles, so würde sie auf ihr Werk noch stolzer sein. Bezeichnend ist Portia's Antwort für die Auffassung unseres Dichters von der weitgehenden Bedeutung der Freundschaft: „Wenn, sagt sie, zwei Seelen das gleiche Joch der Freundschaft tragen, so muß in ihnen auch ein gleiches Verhältniß in allem Aeußerlichen und Innerlichen bestehen, und deshalb glaube ich, daß dieser Antonio als der Busenfreund meines Gatten nothwendig meinem Gatten gleichen muß. Wie wenig habe ich dann gethan, wenn ich das Ebenbild meiner Seele, d. h. Bassanio's, aus solcher höllischen Grausamkeit losgekauft.“ —

Der weitere Verlauf des Dramas dreht sich um andere Interessen als um die Freundschaft Antonio's und Bassanio's, die nur gelegentlich einmal wieder betont wird. Ehe Nerissa und Portia in ihren Verkleidungen in den Gerichtshof treten, sucht Bassanio in

Digitized by Google

der Hoffnung auf einen rechtskundigen Beistand durch Bellario seinem Freunde Muth einzusprechen mit der Versicherung, der Jude solle sein, d. h. Bassanio's, Fleisch, Blut, Knochen und Alles haben, ehe Antonio um seinetwillen nur einen Tropfen Bluts verlieren dürfe. Aber der auf seinen Tod gefaßte Freund erwidert nur, Bassanio könne nichts Besseres thun, als fortleben und Antonio's Grabschrift verfassen.

Was weiter im Drama folgt: der durch Portia's sinnreiche Einwirkung herbeigeführte glückliche Ausgang des Gerichtsprozesses und die Wiedervereinigung aller Betheiligten in Belmonte, das bot dem Dichter keinen Anlaß für eine fernere Behandlung seines Freundschaftsthemas, es wäre denn, daß diese Wiedervereinigung in Shakespeare's Sinne die völlige Gleichberechtigung der Liebe und der Freundschaft als zweier adäquater Größen implicite darthun sollte.

Ein drittes Freundespaar führt uns Shakespeare in seiner ersten Römertragödie Julius Caesar vor: Brutus und Cassius. Und zwar hat er auch hier den ihm von Plutarch dargebotenen Stoff, seinem hohen Freundschaftsideale entsprechend, aus seiner eigenen Anschauung in der Dramatisirung desselben sinnig und künstlerisch vertieft. Schon in einer früheren Abhandlung (Jahrbuch XVII), die das Verhältniß des Shakespeare'schen Julius Caesar zu seinen Quellen im Plutarch erläuterte, hatte ich darauf hingewiesen, „daß unser Dichter durch das ganze Drama hindurch neben der Ermordung Caesar's und deren drohender Nemesis geflissentlich überall den innigen Freundschaftsverband zwischen Brutus und Cassius als ein zweites versöhnendes und milderndes ideales Element seiner Tragödie betont, in einer Weise, zu der ihm Plutarch keine Handhabe bot.“ Zur Bestätigung des damals Angedeuteten fassen wir nun die Scenen näher ins Auge, die, neben der eigentlichen Haupthandlung des Dramas herlaufend, uns die beiden Freunde in ihrem Verhältniß zu einander zeigen. Gleich in ihrem ersten Dialog beklagt sich Cassius, daß Brutus ihm nicht mehr die alte Liebe, die er gewohnt war, bezeuge und den Freund, der ihn liebe, zu unfreundlich und fremd behandele. Brutus erklärt diesen Mangel an freundschaftlicher Hingebung als nur scheinbar und äußerlich, durch Zwiespalt in seinem eignen Geiste herbeigeführt, und giebt zu verstehen, im Herzen bleibe er ganz der Alte seinen Freunden gegenüber. Damit ist denn der Weg gebahnt zu Cassius' vertraulichen politischen Eröffnungen, die auf Caesar's

Digitized by Google

Wegräumung und deren Nothwendigkeit hinauslaufen. Brutus beginnt seine noch zurückhaltende Replik mit der Betheuerung, er hege durchaus kein Mißtrauen darüber, daß Cassius ihn liebe. Und diese von Brutus herzlich erwiderte Liebe des Cassius trägt denn nach Shakespeare's Auffassung wesentlich dazu bei, den noch schwankenden, durch Gewissensbedenken gehemmten, weichergestimmten Brutus für den Verschwörungsplan des aus härterem Stoff geschaffenen Cassius zu gewinnen. Das Uebergewicht des weniger edeln, aber thatkräftigen Charakters über den edleren, aber bestimmbaren, läßt der Dichter überall hier und weiterhin deutlich durchblicken in der Gegenüberstellung der beiden Freunde. Auch unmittelbar nach Caesar's Ermordung tritt der Unterschied ihrer Gesinnung und Empfindung hervor in der verschiedenen Weise, wie sie den Antonius mit der neuen Ordnung der Dinge auszusöhnen suchen: Brutus, indem er an das patriotische Gefühl des Antonius appellirt, Cassius, als ein scheinbar besserer Menschenkenner, indem er ihm einen großen Einfluß bei der Vertheilung neuer Würden in Aussicht stellt. — Derselbe Gegensatz spricht sich auch darin aus, daß der arglose Brutus in seinem Pietätsdrange dem Antonius gern verstattet, Caesar's Leichenrede vor dem versammelten Volke zu halten, trotz der wohlberechtigten Warnung des Cassius vor solcher gefahrdrohenden Toleranz. Wenn Cassius dennoch sich dieser Ermächtigung nicht weiter widersetzt, so beweist solche Nachgiebigkeit andererseits die moralische Gewalt, die der Freund über den Freund ausübt.

Zu Anfang des vierten Aktes erscheint zunächst das bisher bei aller Verschiedenheit der Charaktere so innige Verhältniß zwischen den beiden Freunden getrübt; Brutus hat den Cassius nach Sardes beschieden, um in mündlicher Besprechung die Zwistigkeiten und Klagen auszugleichen, welche sich zwischen den beiderseitigen Heerführern entspannen. Für diese Partie seines Dramas hat unser Dichter nur das Thatsächliche aus dem Plutarch entlehnt, alles Uebrige aber aus seinem psychologischen Interesse an der Darstellung des gefährdeten Freundesbundes hinzugethan. Dazu gehören die feinen Bemerkungen des Brutus gegen Lucilius über die äußerlichen Symptome einer im Erkalten begriffenen Freundschaft, die dann ein förmlich-höfliches Benehmen annehme, wenn sie anfängt zu erkranken und zu verfallen. Vollends ganz unserm Dichter gehört der Gang an, den er das mit Recht berühmte Gespräch zwischen Brutus und Cassius von der Entzweiung derselben

Digitized by Google

bis zu ihrer Versöhnung nehmen läßt. Nirgends sonst läßt er die Eigenart der beiden Männer, wie er sie weit mehr aus seiner Auffassung als aus Plutarch's Charakteristik sich construirt hatte, prägnanter hervortreten, als in diesem Meisterstück eines Dialogs, dessen detaillirte Analyse uns hier zu weit führen würde. Nur der Passus, der die Aussöhnung der Beiden abschließt, mag noch hervorgehoben werden. Cassius fragt: „Hast du nicht Liebe genug, um Nachsicht mit mir zu haben, wenn jene unüberlegte Laune, die ich von der Mutter geerbt, macht, daß ich mich vergesse?“ Und Brutus erwidert: „Ja, Cassius, und von nun an, wenn du wieder allzuschroff gegen deinen Brutus bist, so will ich denken, deine Mutter keife, und dich in Ruhe lassen.“ — Nicht minder bezeichnend ist weiterhin Cassius' Ausruf, da er hört, welchen Schmerz Brutus um Portia's Tod in sich barg: „Wie kam ich mit dem Leben davon, als ich da so mit dir haderte!“ — Bekräftigt wird dann der neugeschlossene Bund der wiedergefundenen Freunde durch den Becher Weins, den sie sich zutrinken. In diesem Trunke will Brutus alle Unfreundlichkeit begraben, und Cassius' Herz dürstet danach, ihm in diesem Trunke Bescheid zu thun: der Wein möge den Becher überströmen, denn Cassius könne nicht zu viel von Brutus' Liebe trinken. Noch einen Rückblick auf das Vorgefallene wirft Cassius am Schluß der Scene, wenn er den Wunsch ausspricht, daß nie wieder eine solche Spaltung zwischen ihre Seelen kommen möge, wie in dem schlimmen Beginne dieses Abends. Wenn auf diese Apostrophe Brutus einfach antwortet: „Alles ist gut“, so bezeichnet auch hier unser Dichter den Kontrast zwischen dem leidenschaftlich erregbaren Charakter des Cassius und dem ruhigeren, in sich gekehrten seines Freundes.

Zum letzten Male finden wir die Beiden vereint in ihrem Abschiede von einander und in ihrer Erwartung der Entscheidungsschlacht, deren zweifelhaftem Ausgange sie mit gleicher männlicher Fassung entgegensehen. Für immer und für immer rufen sie sich ein Lebewohl zu, falls die Götter es nicht so fügen sollten, daß sie als Freunde im Frieden *(lovers in peace)* ihre Tage vereint bis ins Alter fortführen dürfen. — Nur den todten Cassius begrüßt Brutus dann noch einmal als den „letzten aller Römer“, dem er mehr Thränen schulde, als er jetzt schon entrichten könne. — Eine andere Schuld sollte er ihm ohnehin bald zahlen, indem er im Tode dem Freunde nachfolgt, mit dem er im Leben so eng verbunden war.

Digitized by Google

Wenn in Shakespeare's Julius Caesar das Freundschaftsverhältniß, obwohl vom Dichter mit sichtlicher Vorliebe hervorgehoben, gegen die Haupthandlung der Tragödie zurücktritt, so ist das noch in weit höherem Grade der Fall in Romeo and Juliet, wo der eigentliche Inhalt des Dramas nur eine sehr partielle Betheiligung dieses ihm eigentlich fremden Elementes zuließ. Wo den Mittelpunkt der Tragödie so ausschließlich die Schicksale eines leidenschaftlich zu einander hingerissenen Liebespaares bilden, da hat die Freundschaft keine entscheidende Stimme und Einwirkung mehr. Und doch hat der Dichter auch für sie einen immerhin bescheidenen Platz zu ermitteln gewußt, indem er dem liebenden Romeo nicht bloß einen, sondern sogar zwei in ihrem Naturell scharf unterschiedene Freunde an die Seite stellte. Da ist es denn für Shakespeare's Freundschaftsbedürfniß bezeichnend, daß er diese Genossen seines Helden selbst geschaffen hat. In Brooke's Gedichte, dem er sonst als seiner fast ausschließlichen Quelle in der Wahl seiner Personen wie in dem Gange der Handlung so treu gefolgt ist, erscheint der friedfertige, sanftmüthige Benvolio gar nicht, und der humoristische, händellustige Mercutio nur gelegentlich, und nirgendwo erscheint er als Romeo's Freund. Zunächst bedurfte, in Shakespeare's Auffassung, Romeo solcher Vertrauten, gegen die sich sein liebebedrängtes Herz Luft machen, deren Trost- und Mahnreden er wenigstens anhören konnte. Aber auch in den fortschreitenden Gang der Handlung sollten sie eingreifen, da Romeo erst durch den Tod seines Freundes Mercutio zu dem verhängnißvollen Zweikampf mit Tybalt sich reizen läßt. In anderer, aber ebenfalls verhängnißvoller Weise hatte schon vorher Benvolio in den Gang des Dramas eingegriffen, wenn er Romeo zum Besuche des Festes der Capulets überredet, in der wohlmeinenden Absicht, ihm seine hoffnungslose Liebe zur Rosaline zu verleiden durch den Anblick schönerer Mädchen, unter denen, zu Romeo's Unglück, Julia die schönste sein sollte. Nach Mercutio's Tode und Romeo's Verbannung läßt der Dichter den Benvolio, für den er keine weitere Verwendung wußte, stillschweigend aus dem Drama verschwinden; denn die kurze in der letzten Scene dem alten Montague in den Mund gelegte Notiz, daß auch der junge Benvolio gestorben sei, gehört offenbar nicht unserem Dichter an, sondern dem Bearbeiter der ersten Quartausgabe, wo sie sich allein findet.

Wie in Romeo and Juliet konnte auch in Hamlet die Rolle des Freundes nur eine sekundäre sein und in der That noch

Digitized by Google

weniger als in dem eben berührten Drama in den Gang der Handlung eingreifen. Dennoch hat auch hier der Dichter dem Helden seiner Tragödie, der freilich die ihm auferlegte Last allein zu tragen hat, zum Trost und Beistand den treuen Freund verliehen in dem wohlgesinnten feinfühligen Horatio. Ihm fällt zunächst die Aufgabe zu, den jungen Prinzen, seinen Studiengenossen in Wittenberg, von der Geisterscheinung des Vaters zu unterrichten und ihn dann zu begleiten auf den nächtlichen Schauplatz der abermaligen Wiederkehr des Geistes. Das entsetzliche Geheimniß der Mordthat so wie das ihm zugewiesene Rächeramt, das der Geist des Vaters ihm offenbart, verschweigt Hamlet allerdings Anfangs wie dem ihm fernerstehenden Marcellus, so auch dem ihm so befreundeten Horatio. Aber später hat er diesem, seinem einzigen Vertrauten doch den ganzen Hergang des Todes seines Vaters mitgetheilt, noch ehe, wie es scheint, er dessen Zeugniß gegen seinen Oheim bedurfte. Da leitet er die Aufforderung, mit ihm vereint die Wirkung des projektirten Schauspiels auf den schuldbewußten Meuchelmörder zu beobachten, mit Worten ein, welche uns, indem sie gleichsam aus dem Rahmen des Dramas heraustreten, des Dichters eigene Ansicht über die richtige Wahl und die Würde eines ächten Freundes darlegen. Zunächst gehört dazu die Unabhängigkeit der Gesinnung, die auch ohne andern Besitz als den guten Lebensmuth, es verschmäht zu kriechen und zu schmeicheln. Ferner die männliche Fassung, die alle ihr auferlegten Leiden gleichmüthig als nicht vorhanden besteht und in der glücklichen Mischung des Temperaments und des Urtheils sich nicht zum beliebigen Spiel der Glücksgöttin hergiebt. Als einen solchen Gerechten hat Hamlet seinen Horatio vor allen Andern von jeher erkannt und geliebt und deshalb ihm allein sein furchtbares Geheimniß und sein Rächeramt offenbart. Nachdem Horatio Hamlet's lauernde Beobachtung der Gesichtszüge und der Haltung des sich verrathenden Königs bei der Aufführung des Schauspiels lediglich bestätigt hat, verlieren wir ihn eine Weile aus dem Auge, da Hamlet seiner vorläufig für seinen Zweck nicht weiter bedarf. Erst während Hamlet's Seefahrt tritt er wieder auf als Fürsprecher der armen Ophelia bei der Königin. Und bald darauf empfängt er den Besuch des Matrosen, bei dessen Anmeldung er sagt, er wisse nicht, von woher er begrüßt sein sollte, außer von Hamlet. Und wirklich bringen ihm diese Schiffsleute einen Brief Hamlet's, der ihn zu sich bescheidet und sich unterschreibt: „Der,

Digitized by Google

den Du als den Deinigen kennst, Hamlet." — So finden wir die beiden Freunde wieder vereinigt auf dem Kirchhof, wo die Todtengräber das Grab für die Selbstmörderin Ophelia graben. Es erscheint auffällig und nur durch Hamlet's stets wechselnde Stimmung und abspringende Laune erklärlich, daß der eben Heimgekehrte die Schicksale seiner Fahrt, auf deren Mittheilung sein Brief Horatio im Voraus begierig gemacht, erst viel später seinem Freunde berichtet und sich statt dessen jetzt lieber mit ihm in melancholischen Kirchhofsgedanken ergeht. Der Leichenzug unterbricht ihn darin, und seine Entdeckung, daß es Ophelia sei, die begraben wird, führt zu jener leidenschaftlichen Scene zwischen ihm und Laertes, in welche Horatio — wenigstens nach der Lesart der Quarto — sich nur mit einem kurzen Beschwichtigungswort einmischt. — Zu Anfang der folgenden Scene ist bereits Hamlet mitten in dem verschobenen Berichte von seiner Seefahrt und zeigt dabei dem Freunde den Uriasbrief, den der König den Begleitern Hamlets nach England mitgegeben hatte. Zu allem Ueberfluß appellirt er noch einmal an das Urtheil Horatio's, ob es nicht seine Pflicht sei, den Schurken, der so viele Schandthaten begangen, dafür todtzustechen zum gerechten Lohn — eine Frage, welche Horatio nach allem Vorhergegangenen füglich unbeantwortet lassen kann. — Am bedeutendsten tritt Horatio bei der Katastrophe hervor, wo der sterbende Hamlet ihm, als dem einzig dazu Befähigten, die Mission ertheilt, seine, d. h. Hamlet's Sache zu seiner Ehrenrettung den damit Unbekannten richtig darzustellen. Und als Horatio nichtsdestoweniger zu dem nicht völlig geleerten Giftbecher greift, um dem geliebten Prinzen in den Tod zu folgen, entreißt er ihm denselben und beschwört ihn, wofern er ihn jemals geliebt, weiterzuleben, damit Hamlet's Name nicht entstellt auf die Nachwelt gelange. Indem, der letzten Bitte des Freundes entsprechend, Horatio sich anschickt zu einer vollständigen öffentlichen Berichterstattung über alles bisher für die Welt in Dunkel Gehüllte, ergiebt sich daraus für uns ein neues Motiv des Dichters, seinem Helden diesen Freund beigesellt zu haben.

Noch ein zweites Freundespaar führt uns Shakespeare in dieser Tragödie vor, das aber trotz seines tragischen Ausgangs im Verlaufe des Dramas eher eine halbkomische Wirkung hervorbringt: Rosenkrantz und Guildenstern, die nirgendwo getrennt auftreten und auch kaum getrennt sich denken lassen; so identificirt sind sie in ihrem äußeren und inneren Habitus, daß sie schlechthin für

Digitized by Google

eine Person gelten können. Wie Horatio von Jugend auf mit Hamlet befreundet, mögen sie dem argwöhnischen Könige geeigneter als dieser erscheinen, den Grund von Hamlet's Umwandlung zu erforschen. Mit der loyalen Dienstbeflissenheit, welche die Beiden in Ermangelung anderer Charaktereigenschaften auszeichnet, übernehmen sie bereitwilligst diesen ehrenvollen Auftrag und gehen schleunig an dessen Ausführung. Hamlet begrüßt die alten Freunde zu Anfang arglos und herzlich. Aber als er in seinem mißtrauischen Scharfsinn die Spione des Königs in ihnen wittert, hänselt er sie in seinen verfänglichen Reden auf das Unbarmherzigste, ohne daß die Beiden viel davon merken oder sich in ihrer devoten Beeiferung um Hamlet dadurch stören lassen. Noch viel unbarmherziger freilich verfährt er mit ihnen, als sie sich dazu hergeben, ihn auf der Fahrt nach England zu begleiten, einverstanden, wie er selbst wenigstens muthmaßt, mit dem Plane des Königs, ihn dort hinrichten zu lassen. Da geschieht denn, was Hamlet schon vorher seiner Mutter anvertraut hatte. Seine beiden Schulgenossen, denen er traut wie Nattern mit Giftzähnen, sollen ihn den Weg zur Schurkerei führen, und so will er die Minirer mit ihrer eigenen Petarde in die Luft sprengen. So fälscht er den königlichen Brief, der ihn dem Tode weiht, und statt seiner trifft seine beiden Reisegefährten in England das ihm zugedachte Loos. Aus seinem Dialoge mit Horatio, in welchem nachträglich diese Vorgänge verhandelt werden, erhellt, daß der von ihm herbeigeführte Untergang der Beiden sein Gewissen wenig belastet; denn, sagt er, ihre Vernichtung erfolgt durch ihre eigene einschmeichelnde Dienstbeflissenheit, mit der sie sich um diese Sendung bemüht haben. Und derselben Ansicht scheint auch Shakespeare gewesen zu sein, nach der Charakteristik und der Stellung, die er Hamlet's Jugendfreunden und Unglücksgenossen im Drama angewiesen hat.

In sein Lustspiel Twelfth Night, or, What You Will hat unser Dichter die Episode eines Freundschaftsverhältnisses hineingebracht, das er in den von ihm wahrscheinlich benutzten Quellen nicht vorfand. Dem Bruder der Viola, Sebastian, ist in leidenschaftlicher Hingebung der Schiffskapitain Antonio zugethan. Seine Anbetung, wie er selbst diese Freundschaft bezeichnet, geht so weit, daß er ihm in die Residenz seines Todfeindes, des Herzogs Orsino, folgt, trotz aller Gefahren und aller Abmahnungen von Seiten Sebastian's. Und nicht bloß aus inniger Sehnsucht nach einem Wiedersehen sucht er ihn dort auf, sondern auch in der

Digitized by Google

argwöhnischen Sorge um das, was dem ortsunkundigen Freunde in der Fremde zustoßen möchte. Da er ihn auf seinen Wanderungen durch die Stadt nicht begleiten darf, drängt er dem wenig Bemittelten seine Börse auf und verabredet ihr späteres Zusammentreffen in einem bestimmten Gasthofe. Trotz seiner Vorsicht wird Antonio aber doch von den Gerichtsdienern des Herzogs entdeckt, als er gerade dem vermeintlichen Pagen, der Viola, die er für ihren täuschend ähnlichen Bruder Sebastian hält, in dem Kampfe mit dem närrischen Junker Beistand leistet. Da er verhaftet wird, bedarf er seiner dem Sebastian aufgedrungenen Börse und fordert sie von der zurück, die er für Sebastian hält, auch dann noch, als der vermeintliche Page erklärt, er kenne ihn nicht. Das Pathos, in welchem Antonio seine Entrüstung über die undankbare Verleugnung von Seiten des so heißgeliebten, einst aus Todesgefahr von ihm geretteten Freundes Luft macht, scheint aus Shakespeare's eigener tiefer Freundschaftsempfindung geschöpft zu sein und erinnert an einige eben so pathetische Stellen in den Sonetten, wo die innere Schlechtigkeit des Freundes mit dessen äußerer Schönheit kontrastirt wird. Auch nachher, wo der Herzog Orsino den ihm gefangen vorgeführten Antonio fragt, wie er so dreist in seinen Bereich sich gewagt habe, giebt er als Grund seine Liebe zu Sebastian an, die er selbst jetzt einen Zauber nennt, seine Treue gegen den Freund, der ihn jetzt aus Feigheit verleugne, nachdem er ihm das Leben gerettet und drei Monate lang sein unzertrennlicher Genosse gewesen sei. — Die verschiedenen Wirren, die aus der Aehnlichkeit der beiden Geschwister entstanden, lösen sich erst bei deren gleichzeitiger Erscheinung, und so finden sich auch die beiden Freunde wieder, und Sebastian begrüßt den Antonio mit dem Ausruf: „Wie haben die Stunden mich gefoltert und gemartert, seit ich dich verlor!“

Daß unser Dichter, der sonst in seinen Dramen so verständnißinnig das Freundschaftsthema vertieft, wo er es in seinen Quellen findet, oder auch selbständig da einfügt, wo diese es ihm nicht darbieten, in Troilus and Cressida dem berühmten Freundespaar der Griechensage, Achilles und Patroklus, so wenig gerecht geworden ist, das könnte uns Anfangs befremden. Aber die rein äußerliche, um nicht zu sagen, skurrile Behandlung, die er diesem Verhältniß hat angedeihen lassen, erklärt sich doch hinlänglich aus der parodistischen Fassung, in welcher er diesen durch mittelalterliche Legenden ihm vermittelten Stoff dramatisirt hat. So

Digitized by Google

theilen Achilles und sein Busenfreund nur das Loos aller übrigen griechischen Helden, mit sehr geringem oder, noch schlimmer, mit lediglich scheinbarem Respekt ironisch von Shakespeare traktirt zu werden. Intim genug erscheinen allerdings die Beiden mit einander verknüpft, so intim, daß ihre Freundschaft bei dem frivolen Spötter Thersites den bedenklichsten Anspielungen und Deutungen unterliegt. Aber auch in der Schilderung des weisen und ehrbaren Ulysses erscheint Patroklus zunächst fast nur als der Possenreißer des Achilles, auf dessen Geheiß und zu dessen Belustigung er ihm die griechischen Helden in arger Travestie vorspielen muß. Später versieht Patroklus bei Achill die nicht viel vornehmere Rolle eines höhern Kammerdieners, der zwischen dem in seinem Zelte schmollenden Freunde und den vergebens um Zulaß bittenden griechischen Heerführern die Bescheide hin- und herträgt, während Achilles unterdeß da drinnen an den Späßen des Thersites sich ebenso amüsirt wie sonst an denen seines geliebten Patroklus. Einigermaßen steigt der Letztere in seiner Stellung, wenn er als Rathgeber seines Freundes die eindringlichsten Mahnreden des Ulysses mit seinen eignen verstärkt. Während Ulysses als Ursache von Achilles' träger Unthätigkeit im Kriege dessen Liebe zur Polyxena, Priamus' Tochter, insinuirt, deutet daneben Patroklus ein anderes Motiv an: Patroklus' geringe Kriegslust und Achill's große Liebe zu ihm sollen diese schimpfliche Zurückhaltung, die man also dem Patroklus Schuld gebe, veranlassen. Daran schließt er dann die Aufforderung, Achill möge diese Liebesfesseln von sich abschütteln, wie der Löwe einen Thautropfen von seiner Mähne. Anfänglich scheint Achilles in der That den beredten Mahnungen des Ulysses und des Patroklus nachzugeben. Er will am folgenden Tage den Kampf mit Hektor, nachdem er ihn vorher noch in seinem Zelte bewirthet, bestehen. Aber da erhält er einen Brief von der Hekuba und ein Gedenkzeichen von der Polyxena, die ihn an seinen Eidschwur erinnern, und vorbei ist es mit all seiner plötzlich aufgetauchten Kampflust. Er denkt nur daran, sein Zelt zum Bankett für Hektor zu schmücken, wobei Patroklus ihm hilfreiche Hand leisten muß. — Erst wenn sein Freund im Kampfe gefallen, und dessen Leiche in Achilles' Zelt gebracht wird, rafft dieser sich zur Rache auf. Patroklus' Wunden haben, wie Ulysses von ihm sagt, sein träges Blut aufgeregt, und er bewaffnet sich, weint, flucht und gelobt Vergeltung für den Todten. Auf dem Schlachtfelde, dessen verschiedene Vorgänge der zum Ende eilende Dichter

Digitized by Google

nur sehr flüchtig skizzirt, erschlägt Achill, von seinen Myrmidonen umgeben, in wenig heldenhafter Weise den wehrlosen Hektor und läßt dessen Leichnam von seinen Leuten an den Schweif seines Rosses binden, um ihn durch das Feld zu schleifen. Von Patroklus und der für ihn genommenen Rache ist im Munde Achill's nicht weiter die Rede bei dieser Gelegenheit.

Die Freundschaften, welche wir bisher in Shakespeare's Dramen zu betrachten hatten, waren nicht bloß durch das Band gegenseitiger Neigung und Anhänglichkeit geknüpft, sondern auch auf Altersgleichheit gegründet. Damit war naturgemäß eine gewisse Uebereinstimmung der Ansichten und der Individualität bedingt, da die Freunde doch auf derselben Basis ihres Lebens und Strebens standen. Anders aber mußte sich das Verhältniß gestalten zwischen einem älteren Freunde und einem jüngeren, und ein solches hat uns der Dichter in seinem Coriolanus vorgeführt, geschaffen kann man sagen, denn seine Plutarchische Quelle bot ihm in dieser Beziehung nichts Aehnliches dar. In Plutarch's Biographie erscheint Menenius Agrippa als der wohlgesinnte, versöhnliche Senator, der durch seinen Fabelbericht von dem Streite des Bauches mit den übrigen Körpertheilen die aufrührerischen Plebejer beschwichtigt, der aber sonst mit dem jüngeren Marcius Nichts zu thun hat. Erst unserm Dichter blieb es vorbehalten, diese beiden bis dahin getrennten Persönlichkeiten durch das Band der innigsten Freundschaft zu verknüpfen. Zunächst zeigt uns Shakespeare sie nur als politische Gesinnungsgenossen, als patrizische Widersacher der Plebejer und der plebejischen Wühlereien; nur daß Menenius seine Stellung denselben gegenüber in das Gewand der Volksfreundlichkeit hüllt, während Coriolanus in seiner leidenschaftlichen Weise seinem Abscheu gegen diese Neuerer den möglichst schroffen Ausdruck giebt. Erst später im Verlaufe des Dramas tritt das persönliche Verhältniß zwischen Beiden ans Licht. Menenius vertheidigt seinen jungen Freund gegen die Anschuldigungen des Uebermuthes und Trotzes, welche die Tribunen gegen den im Felde Abwesenden richten, und weiß sich gleich nachher vor Wonne kaum zu fassen, als er die Freudenbotschaft von dem Siege und von der nahen Heimkehr seines geliebten Marcius erhält. Und als er gar von dem Briefe hört, den Marcius auch an ihn geschrieben und der in seinem Hause für ihn liegt, erklärt er sich um sieben Jahre verjüngt. Selbst die Wunde, die Marcius aus dem Felde mitbringt, ist dem alten Freunde recht,

Digitized by Google

wenn sie nur nicht zu groß ist, weil die Wunden den Helden zieren, und mit gerechtem Stolze zählt er alle diejenigen dar, welche sein Liebling schon bisher davongetragen. Hunderttausendmal heißt er dann den im Siegeskranze Auftretenden willkommen und verwünscht von Herzen Alle, die an seiner Freude keinen Theil nehmen wollen. Auf dem Capitol vor der Senatsversammlung nimmt er zuerst das Wort, wo es sich um die öffentliche Anerkennung und Belohnung der Heldenthaten des Coriolan handelt, und empfiehlt schließlich den Volkstribunen die Wahl des Gefeierten zum Consul. Er begleitet ihn auch auf's Forum, wo Coriolan sich um die Stimmen der Bürger für sein Consulat zu bewerben hat, und in der Besonnenheit des Alters ermahnt er den trotzig Widerstrebenden, dabei sich vernünftig zu benehmen und aus politischen Gründen seinem leidenschaftlichen Temperament einen Zwang anzuthun. Dieselbe Rolle des besonnenen Berathers und Beschwichtigers spielt Menenius auch, leider erfolglos, in der folgenden Scene, wo Coriolan, vergebens von Menenius unterbrochen, in fulminanten Philippiken gegen die aufrührerischen Plebejer und gegen die zu nachgiebigen Patrizier gleichmäßig loszieht. Auch nach Coriolan's erzwungenem Weggange übernimmt Menenius in rührend ergreifenden Worten dessen Vertheidigung den Tribunen gegenüber und erbietet sich zum Vermittler zwischen ihnen und seinem Freunde, dessen unbändiges und ungebändigtes Naturell er ebenso aufrichtig schildert wie die Verdienste, die er sich im Kampfe um Rom erworben und die nicht mit Undank belohnt werden dürfen. Ebenso erfolglos wie seine bisherigen Bemühungen erweist sich diese Vermittlerrolle; sie scheitert an den neuen, noch heftigeren Ausbrüchen der Leidenschaft seines Schützlings, welche diesem denn endlich die Verbannung aus Rom zuziehen. Mit Thränen, salziger als die eines jüngeren Mannes und giftig für seine Augen, wie Coriolan sagt, nimmt dann der „alte treue Menenius" Abschied von dem Freunde, den er gern in die Verbannung begleiten würde, wenn er nur sieben Jahre von seinen alten Gliedern abschütteln könnte.

Nachdem eine Weile Coriolan in Rom so gut wie verschollen war, kommt plötzlich die Schreckensnachricht, daß er im Bunde mit den Volskern gegen seine Vaterstadt im Anzuge sei. Sein ehemaliger Oberfeldherr Cominius ist ihm ins Lager entgegengesandt, um Fürbitte einzulegen für Rom, hat aber unverrichteter Sache zurückkehren müssen. Jetzt wird dem intimsten Freunde

Digitized by Google

Coriolan's, dem man den meisten Einfluß auf ihn zutraut, dieselbe Gesandtschaft zugemuthet; denn, wie der Tribun Brutus sagt, kennt Menenius den rechten Weg zum Herzen Coriolan's und kann ihn nicht verfehlen. Nach einiger Weigerung, die auf ein begreifliches Mißtrauen in den Erfolg seiner Sendung sich gründet, willigt Menenius ein, sein Heil bei dem ehemaligen Freunde, der ihn einst Vater genannt hat, zu versuchen. Mit besserer Zuversicht, als er sie beim Weggang aus Rom geäußert, tritt er im volskischen Lager auf, und in der Meinung, damit den ihm den Durchgang verwehrenden Wachtsoldaten zu imponiren, giebt er sich ihnen als Freund ihres Feldherrn zu erkennen, als den, der stets über die Heldenthaten Coriolan's Buch geführt und sie, vielleicht gelegentlich bis über die Grenzen der Wahrheit hinaus, proklamirt habe. Als die Wachen ihn dennoch nicht durchpassiren lassen, erscheint Coriolan selbst, und Menenius fleht ihn mit Thränen in den Augen wie ein Vater den Sohn um Schonung für Rom an. Aber vergebens! Daß er früher mit Menenius vertraut gewesen, das soll jetzt, wie Coriolan sagt, eine undankbare Vergeßlichkeit lieber aus der Erinnerung vertilgen, als daß das Erbarmen verkünde, wie sehr vertraut sie waren. Mit diesem Bescheide und mit einem Papier, wahrscheinlich einem persönlichen Schutzbrief, den er für Menenius aus alter Freundschaft geschrieben, entläßt er den gänzlich in allen seinen Hoffnungen gebrochenen, ehemals ihm so theuern alten Mann. Die Freundschaft Coriolan's, die für Menenius der Stolz und die Wonne seines Lebens gewesen, ist für immer verloren und kann auch durch den bessern Erfolg, den nachher die Sendung der römischen Matronen im volskischen Lager gehabt, nicht wiederhergestellt werden, da Coriolan selbst für Rom wie für Menenius verloren ist und bleibt.

Während unser Dichter, wie uns die Analyse der betreffenden Partieen seiner Dramen gezeigt hat, die Freundschaften zwischen Männern mit entschiedener Vorliebe behandelt und, wo seine Quellen ihm nicht das Motiv dazu leihen, gern aus eigener Erfindung solche Verhältnisse seinen Schauspielen einfügt, ist bei ihm weibliche Freundschaft auf das Spärlichste vertreten, namentlich wo es sich um Frauen oder Mädchen in gleicher Lebensstellung handelt. Denn die bis zur Freundschaft gesteigerte Vertraulichkeit einer Dame zu ihrer Untergebenen hat Shakespeare bisweilen anmuthig genug geschildert und namentlich die Schalkhaftigkeit der Zofe oder des Hoffräuleins in einen reizenden Gegensatz gebracht

Digitized by Google

zu dem gemessenen Ernste der Herrin. So in The Two Gentlemen of Verona das Verhältniß der Lucetta zur Julia, in The Merchant of Venice das der Nerissa zur Portia und in Love's Labour's Lost das der Hofdamen zur Prinzessin von Frankreich. Aber die Freundschaft zwischen gleichgestellten Altersgenossinnen wird nur selten vorgeführt, und wo sie erscheint, wie im Midsummer-Night's Dream, da besteht sie nicht die gefährliche Probe der Rivalität um den von Beiden geliebten Mann. So schildert Helena zwar in eingehender Weise die Mädchenfreundschaft, welche sie mit Hermia dereinst verband, und sie hält ihr ein hübsches Spiegelbild der so glücklich gemeinsam verlebten Kinder- und Schulzeit vor, da sie zusammen auf einem Kissen sitzend an einer Blume gestickt und ein Lied zusammen gesungen, als ob ihre Hände, Saiten, Stimmen und Gemüther in einander einverleibt gewesen wären. So seien sie damals zusammen aufgewachsen, wie eine Doppelkirsche an einem Stengel, scheinbar zwei, dennoch eins in der Zweiheit. Aber dieses Band der Einheit ist nun zerrissen und hat der bittersten Kränkung einerseits und dem ärgsten Mißtrauen andererseits weichen müssen.

Die einzige dauernde Mädchenfreundschaft hat Shakespeare in seinem As You Like It vorgeführt: die zwischen Rosalinde und Celia bestehende. Allerdings fand er, wie die übrigen Figuren dieses Lustspiels, so diese beiden Prinzessinnen vorgebildet in der Novelle von Lodge, die er zu Grunde gelegt hat. Aber wie er den andern Personen des Dramas erst den wahren Lebenshauch eingeflößt und den echt menschlich greifbaren Charakter verliehen, so hat er auch für Rosalinde und Celia erst den tieferen Ausdruck einer mehr als schwesterlichen Zärtlichkeit für einander gefunden, von dem bei Lodge kaum eine Spur vorhanden ist. Gleich der erste Dialog der Beiden bezeugt wie die Verschiedenheit ihres Naturells so die Innigkeit ihrer Zuneigung zu einander. Celia sucht die Trauer ihrer Base um die Verbannung des Vaters mit dem Versprechen zu lindern, daß sie als einzige Erbin ihres Vaters der Tochter zurückerstatten wolle, was der eine herzogliche Bruder dem andern geraubt. Und der Celia zu Gefallen will denn auch Rosalinde sich bemühen, möglichst heiter zu scheinen. In schwesterlicher Eintracht nehmen dann Beide denselben freundlichen Antheil an dem Schicksale des jungen Orlando in seinem lebensgefährlichen Ringkampfe. Und als der junge Mann sich nach der Herkunft der beiden Prinzessinnen bei dem Höfling erkundigt,

Digitized by Google

erfährt er, daß die gegenseitige Liebe derselben inniger sei, als das Band von Schwestern. Was zugleich von dem drohenden Gewitter der Ungnade, das sich über Rosalindens Haupt zusammenziehe, von dem Hofmann angedeutet wird, das geht nur zu rasch in Erfüllung. Der usurpirende Herzog schickt, wie vorher seinen Bruder, so jetzt dessen Tochter, seine Nichte, in die Verbannung, und Celia, die sich von der geliebten Freundin nicht trennen will und mag, entschließt sich zur gemeinsamen heimlichen Flucht mit ihr. Dieses Motiv der Freundschaft hat erst unser Dichter hineingebracht; denn bei Lodge verbannt der König Torismund nicht bloß die Tochter des von ihm vertriebenen Gerismund, der übrigens dort nicht sein Bruder ist, sondern auch in unsinnigem Jähzorn seine eigene Tochter, lediglich weil sie fürbittend für die Bedrohte sich verwendet. — Das Leben, das die beiden verbannten Fräulein in dem Ardenner Walde führen, gestaltet sich denn auch für sie viel erfreulicher, als ihr früheres am Hofe, und ihre im Scherz und Ernst wechselnde Unterhaltung zeugt von einer unverwüstlichen guten Laune, die durch das Hinzutreten des jungen Orlando womöglich noch erhöht wird. So besteht ihre Freundschaft ungetrübt durch ihre sonstigen Verbindungen bis zu der glücklichen Lösung aller Wirren in ihrer beiderseitigen Verheirathung fort.

Digitized by Google

Der Liebhaber bei Shakespeare.

Von

Julius Thümmel.

I.

Den Dichtern der altgriechischen Welt von Hesiod ab gilt die Liebe als die Frucht und Leben schaffende Naturmacht, durch welche alle Wesen entstehen und in harmonische Ordnung gebracht werden. Anders gestaltet sich der Erosbegriff bei den Philosophen, insbesondere der platonischen Schule, die, beherrscht von der Grundauffassung ihres Meisters, daß das reine Erkennen das höchste Ziel menschlicher Förderung sei, auf das immer vollkommnere Schauen der sich einander anziehenden Seelen den Schwerpunkt legt. Selbst dem Monotheismus des alten Bundes, wenngleich auf dem Boden des Glaubens stehend, ist das größte und machtvollste aller Geheimnisse, das Wesen der Liebe, noch nicht aufgegangen: Jehovah ist ein Gott des Zorns, der nach dem Gesetz richtet und sich nur zuweilen erbarmenden Wallungen hingiebt. — Das erlösende Wort spricht erst das Christenthum. Die paulinische Botschaft, die der apostolische Denker der jungen Christengemeinde zu Korinth unterbreitet, wird nicht allein für das inwendige Leben des Christen zum fundamentalen Glaubenssatze, sie erstreckt auch ihre reformatorische Gewalt auf das soziale Gebiet bei allen Völkern, bei welchen das Evangelium seinen sieghaften Einzug hält. Fortan stellt die Liebe, die vornehmste, die intensivste unter den Kräften des Geistes die höchste Freiheit dar, die vollendetste sitt-

Digitized by Google

liche Schönheit, sofern sie die Menschheit unterweist, sich des Ich's zu entäußern und in der Idee der Gottheit aufzugehen, die die Liebe selbst ist.

In sozialer Richtung wirkt die paulinische Lehre zunächst befreiend auf die Stellung der Frauen, welchen die antike Schätzung ihren Platz tief unter dem des Mannes angewiesen hat. Von einer innerlichen Gemeinschaft der beiderlei Geschlechter im Geistes- und Gemüthsleben finden sich bei den Alten nur vereinzelte Spuren, und wenn die homerischen Helden um eine Briseïs in noch so erhitzten Streit gerathen, so ist es doch eben nur der Besitz, der sie so eifrig macht, ein Besitz, der für sie mit dem eines Armrings, eines Waffenschmucks, eines Streitrosses auf derselben Rangstufe steht. Selbst der fromme Sophokles, durch dessen Dichtungen sich ein Hauch monotheistischer Vorahnungen hinzieht, dessen Antigone sogar als ein Phänomen sittlicher Größe auftritt, läßt seinen Eros, „den Allsieger im Kampf, den Einstürmenden, den Sinn des edeln Mannes in böse Schuld locken, ihn zu verderben." Bei den Römern, namentlich in den Komödien des Plautus und Terenz, ist es der platte Sinnengenuß, der die Geschlechter zu einander führt.

Unter diesen Umständen erscheint es begreiflich, daß die Figur des Liebenden, wie sie uns aus den Dichtwerken der spätern Dramatiker entgegentritt, der antiken Bühne fremd bleiben mußte. Als einzige, nennenswerthe Ausnahme dürfte in dieser Beziehung Antigone's Verlobter Haimon zu verzeichnen sein, dessen erotisches Verhältniß zur Heldin der Tragödie Sophokles jedoch nur nebenher benutzt, um über den Verächter der Geschwisterliebe, den Obherrscher Thebens, Kreon, die Katastrophe hereinbrechen zu lassen. Ebenso erklärlich ist es aber auch, daß die christliche Anschauung von der Allmacht der Liebe und die durch sie bedingte Gleichstellung der Geschlechter eine wesentliche Wandelung auf dem hier fraglichen Gebiete hervorrufen mußte. Der religiöse Liebebegriff konnte auf die weltliche Denk- und Empfindungsweise nicht ohne Wirkung bleiben, die sich mit der Zeit als so durchgreifend erweist, daß schon in den Anfängen des Mittelalters Staat und Gesellschaft sich immer inniger mit dem christlichen Prinzipe durchdringen, und im Laufe der Jahrhunderte sich jener ritterlich-höfische Geist herausbildet, der die Huldigung der Frauen, den Kultus der Liebe zum herrschenden Faktor des öffentlichen wie des privaten Lebens erhebt. Die Heldengesänge, die Erzählungen vom

Digitized by Google

heiligen Graal und seinen Rittern, von König Artus' Tafelrunde, die Lieder der Minnesänger sind die unzweideutigsten Zeichen der Zeit und der sie beseelenden Anschauungen.

So faßt denn auch die dramatische Dichtung unter dem herrschenden Einflusse des christlich-romantischen Liebebegriffs den weltlichen Eros ethisch auf, vertieft das Verhältniß der Liebenden und legt diesem nicht allein pragmatisch eine größere Bedeutung bei, sondern rückt auch die Personen des Liebespaares dergestalt in den Vordergrund, daß sich diese fast überall der Haupthandlung bemächtigen. — Der Amante wird alsbald zur stehenden, den Bühnenspielen unentbehrlichen Figur zunächst bei den Italienern in beiderlei Produktformen des Nationalgeistes, der akademisch-klassischen und der volksthümlichen der Atellane, nicht minder bei den Spaniern in den Kunstspielen Lope de Vega's, Calderon's; bei den Franzosen insbesondere in Molière's Komödien, in welchen letzteren die Erastes, Clitandres, Valères eine so typische Gestalt und Färbung annehmen, daß wir in den Physiognomien der französischen Amants immer denselben mit größter Regelmäßigkeit wiederkehrenden Zügen begegnen.

Ein Menschenalter vor Molière hat sich William Shakespeare von der romanischen Schablone bereits losgemacht. Der germanische Geist erfaßt den paulinischen Lehrbegriff in seiner ganzen Intensivität: Shakespeare's Eros taucht in die Tiefe der Herzen und rüttelt Alles auf, was die Menschenseele an schlummernden Empfindungen und Leidenschaften dort verborgen hält. Das bewegende Element des Alls, die große Weltseele, die Liebe, gilt ihm als der Schatz, in den der Genius nur hineingreifen darf, um seine Geschöpfe mit vollen Händen auszustatten, selbst da, wo sie ihr heiteres, neckisches Spiel treibt und sich in das buntfarbige Gewand des Humors kleidet. Im Gegensatz zu den romanischen Dichtern begegnen wir bei dem britischen Poeten auch in dieser Gattung der Charaktere, in den erotischen Männergestalten, einer Mannigfaltigkeit, einer Ueberfülle sogar, die nicht allein von dem Individualisirungstalent des Meisters ein laut redendes Zeugniß ablegt, sondern auch klar darthut, in welch hohem Maße William Shakespeare, der bibelfeste Engländer, von der Allgewalt des christlich ethischen Fundamentalsatzes durchdrungen gewesen sein muß.

Die Liebe nimmt darum in seinen Dramen eine hervorragende Stellung ein. Nur in zweien seiner Tragödien, im Timon von Athen und im Macbeth, vermissen wir sie ganz; in den beiden

Digitized by Google

Römerdramen ferner, Coriolan und Julius Cäsar, zeigt sich das Verhältniß der beiden Gattenpaare, Coriolan-Virgilia und Brutus-Portia, so ideal es ist, doch nur von untergeordneter Bedeutung für den Gang der Ereignisse, und in der englischen Historie von König Johann bis zu Heinrich VIII. taucht sie aus der Fluth der Kriegesstürme und Staatsaktionen nur hin und wieder und noch dazu lediglich episodisch auf; dagegen bildet und beherrscht sie in allen übrigen Dramen des Dichters, im Trauerspiele wie in der Komödie, die Haupthandlung ausnahmslos, in dreien sogar, in Romeo und Julia, Antonius und Cleopatra, Troilus und Cressida, dergestalt, daß der Autor es für angezeigt gefunden hat, diesen seinen Schöpfungen von vornherein die dualistische Liebessignatur aufzudrücken.

Der Dramatiker, wenn er sich auch des Wesens der Liebe bewußt sein muß, kann sich doch eben nur mit den Wirkungen derselben befassen, und da es seine Aufgabe ist, „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen", um mit Hamlet zu reden, so darf er sich nicht bloß an jenen positiven Wirkungen des Liebe-Ideals begeistern, wie solches die paulinische Ethik aufstellt — er hat auch die Falten des menschlichen Herzens aufzudecken, in welchem sich Eros dämonischen, zerstörenden Einflüssen hingiebt. Licht wie Schatten wird hier um so schärfer hervortreten, je mehr das Pragmatische mit der Entwickelung der Charaktere Hand in Hand geht, je mehr die Handlung selbst in die Seele des Handelnden gelegt und von seinem Wollen abhängig gemacht wird. — Der Zufall ist jedoch oft stärker, als der menschliche Wille, und geräth deshalb der Dramatiker vielfach in die Lage, in seinen Konzeptionen der Situation, dem Spiele der Schicksalslaune einen bedeutungsvollen Platz einräumen zu müssen, zumal im Lustspiele, in dessen Bereiche sich um so komischere Erfolge erzielen lassen, je mehr der Wille des Handelnden von den Wechselfällen des Schicksals gekreuzt wird.

In Shakespeare's Dramen finden sich beide Arten der Konzeption vertreten. In ihnen erweist sich einestheils die Liebe so machtvoll, daß sie die Handlung völlig beherrscht und den pragmatischen Verlauf bestimmt; anderntheils verfällt sie äußeren Einwirkungen des Zufalls, der Laune als Beute und wird von diesen beherrscht. — Der Dichter selbst statuirt diesen Unterschied auch sprachlich, indem er jene bewegende, herrschende Kraft des Ge-

Digitized by Google

müths mit dem Ausdruck *Love* bezeichnet, während er für das mehr phantastische Gebilde der Neigung und Einbildung zugleich, welches sich den Thatsachen assimilirt, vorwiegend das Wort *Fancy* braucht.

Bei Gruppirung der erotischen Männergestalten des Dichters wird hiernach eine Scheidung der Charaktere je nach den Wirkungen der sie beherrschenden Leidenschaft auf ihren seelischen Entwickelungsgang oder je nach dem bestimmenden Verhältnisse, in welches die Situation zur Neigung des Liebenden tritt, geboten sein.

Zunächst haben wir es mit dem eigentlichen *Love*-Begriff zu thun, dessen seelenbeherrschender Einfluß sich nach zweien divergirenden Richtungen hin geltend macht, einmal nach der positiven, im paulinischen Sinne fördernd, läuternd, den inwendigen Menschen verklärend, ein Engel des Lichts — sodann als Negation des apostolischen Liebe-Ideals, zersetzend, zerstörend, ein Dämon der Finsterniß.

Den Reihen jener von dem Liebe-Ideal durchdrungenen Erotiker eröffnet selbstredend Romeo. — Anfangs zeigt sich der junge Edelmann von Verona mit sich selbst im Zwiespalt: — „ach! ich verlor mich selbst“, klagt er, „mich drückt ein Herz von Blei zu Boden, daß ich kaum mich regen kann“. Die schöne, kalte Rosalinde hat's ihm angethan, für die er im eigentlichsten Sinne des Wortes schwärmt, ohne Erhörung, ohne Erwiederung zu finden. Diese phantastische, erfolglose Träumerei hat in ihm nicht allein den Sinn für alles Andere, selbst für den ganz Verona bewegenden Streit der beiden feindlichen Häuser abgestumpft, sondern ihn auch scheu, bitter gemacht gegen alle Welt, sogar gegen seine eigene Empfindung, die er als „verständ'ge Raserei, ekle Galle, süße Spezerei“ bezeichnet. Sein ganzes Denken läuft auf ein sinniges Spielen mit seinem Grame hinaus. Dieses krankhafte, haltlose Wesen gesundet wie mit einem Zauberschlage, sobald der junge Montague im Hause des Erbfeindes bei einem Feste der Capulets Julien sieht, im Nu von der heftigsten Liebe zu ihr ergriffen wird und auf der andern Seite einer ebenso plötzlichen Neigung begegnet. — Von Stund ab macht dem Gedankenspiele die entschiedenste Thatkraft Platz; die erwiderte Leidenschaft entfaltet des Träumers Männlichkeit: er sucht die Geliebte im Hause des Feindes auf, obgleich „die Stätte ihm den Tod droht, wenn er dort gefunden wird“; trotz aller Hemmnisse, die ihm die

Digitized by Google

Fehde der feindlichen Häuser entgegenstellt, schließt er den raschen Ehebund, stürzt sich in den Zweikampf mit Tybalt, ringt vor der Begräbnißstätte der Capulets mit dem Nebenbuhler Paris und giebt sich ohne Zögern selbst den Tod, weil er ohne Julien nicht ferner leben will und kann. Die durch die Liebe erweckte Energie steigert sich sogar zu stürmischer Hast, der auch als natürliche Reaktion eine gelegentliche Verzagtheit nicht fehlt, wie sein Gebahren in Pater Lorenzo's Zelle darthut, als er den Bannspruch des Fürsten erfährt. Blind wirft er sich zwischen Tybalt's und Mercutio's Schwerter, durch seine allerdings gutgemeinte Dazwischenkunft den Untergang des Freundes herbeiführend; mit Blitzesschnelle greift er dann des Gefallenen Gegner an, wiewohl er sich durch die frisch geknüpften Familienbande gezwungen sieht, den ihm seit einer Stunde Verschwägerten zu lieben — in ungestümer Erregung bringt er so Verona's beherztesten Raufer zu Falle. — Wegen dieses Zweikampfs und seines unglücklichen Ausgangs in die Verbannung geschickt, überhastet er auf die erste Nachricht von Juliens Tode seine Rückkehr nach Verona, seinen Besuch in der Gruft, in die man die Scheintodte gebettet hat, sowie seinen eigenen Untergang am Sarge der kurz darauf Erwachenden.

Während sonach die Liebe auf Romeo's Charakter-Entwickelung insoweit entschieden ethisch einwirkt, als sie seine Männlichkeit wachruft und seine Thatkraft bis zum Uebermaaß heranzeitigt, läßt sie allerdings nach einer Seite hin ihre fördernde Mission unerfüllt. Wie Romeo von vornherein sich gegen Alles, was ihm entgegentritt, gegen die Freunde, gegen die eigene Familie ablehnend verhält, so verharrt er auch nach seiner Wandlung in derselben Verschlossenheit, die ihn abhält, mit seinen Empfindungen frei herauszutreten und den sich in der Fehde der beiden feindlichen Häuser darbietenden Schwierigkeiten offen die Stirn zu bieten. Das Insichgekehrte seiner innern Welt, sein Hang zum Geheimnißvollen läßt es nicht zu, sich einem Andern mitzutheilen, als dem immerhin wohlwollenden, dabei aber furchtsamen Mönche, seinem Beichtiger, dem Pater Lorenzo, der das Liebespaar auf die krummen Wege heimlicher Veranstaltungen leitet und auf diese Weise, wenn auch absichtslos, Beide zu Grunde richtet. — Dafür ist aber auch jener Zug in Romeo's Charakter — das intensive Erfülltsein von einer Empfindung, die keine Berührung von Außen zuläßt und lediglich in sich Genüge findet — so recht eigentlich dazu angethan, über das ganze Verhältniß der Liebenden .den

Digitized by Google

Zauber mystischer Romantik zu breiten, einer Romantik, die in uns die Phantasie ebenso sehr anregt, wie sie tief innerlich das Herz bewegt. Denn der Dichter entfaltet nicht allein in diesem seinem hohen Liede der Liebe eine Fülle sinnigster Lyrik, die die zartesten Saiten des menschlichen Gemüths erzittern macht; er führt uns auch in der Herzensgeschichte des Liebespaares und in dem Kampfe der feindlichen Häuser ein Stück mittelalterlicher, spezifisch italienischer Renaissance vor, wie es nach Zeichnung und Farbe charakteristischer nicht gedacht werden kann. Romeo und Julia ist das wohlgetroffene Zeitbild aus der Aera der Scaliger, eines Geschlechts, das eben so kräftig haßte, wie zärtlich liebte; Romeo selbst stellt sich ebenso plastisch als der Amante des ritterlichen Italiens dar, wie er so recht eigentlich den Heroismus der Liebe repräsentirt, der Liebe, die Nichts kennt, Nichts denkt als sich selbst, und opferwillig in den Tod geht, wenn sie für sich nicht länger leben zu können wähnt.

Den schärfsten Gegensatz zu Romeo bildet sein Nebenbuhler, der Graf Paris. Bei diesem von der Familie bestimmten Bräutigam Juliens sucht man nach einem Funken innerlicher Gluth vergebens. Hausbacken, wenn auch in der äußern Erscheinung elegant, tritt Paris als der reiche, junge Edelmann vor uns, dem es nur darum zu thun ist, durch Heimführung einer ihm ebenbürtigen Patriziertochter seinen Hausstand zu begründen. Von einer seelischen Beziehung zu Julien keine Spur; er ist nicht abgeneigt, sich ihr zu vermählen und noch dazu in aller Eile trotz der Familientrauer um Tybalt's Tod, weil es „Vater Capulet so verlangt.“ Daß Julia in ihn, den reichen, jungen Grafen verliebt sein müsse, nimmt er als selbstverständlich an — er für sein armes Theil hält es jedoch nicht für nöthig, ihr ein Gleiches von seiner Seite zu versichern; und wenn er, die heimzuführende Braut todt findend, sich zu der Aeußerung herbeiläßt:

> Hab ich nach dieses Morgens Licht geschmachtet,
> Und bietet es mir solchen Anblick dar?

so dürfte man wohl berechtigt sein, einem Schmerze zu mißtrauen, der sich in so pomphaften Redefiguren Luft macht, wie:

> Berückt, geschieden, schwer gekränkt, erschlagen!
> Fluchwürdiger arger Tod, durch dich berückt,
> Durch dich so grausam, grausam hingestürzt!
> O Lieb', o Leben! Nein — nur Lieb' im Tode! —

Wie anders Romeo, der bei der Todesnachricht in die einfachen Worte ausbricht:

Digitized by Google

Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!
Wohl, Julia, heut' Nacht ruh' ich bei dir.

So führt auch den Grafen Paris ein Herzensbedürfniß sicherlich nicht zu Capulet's Begräbnißstatt, um Juliens bräutlich Bett mit Blumen zu bestreuen, sondern allenfalls der Zwang der Familiensitte, das Gebot der Wohlanständigkeit, daß „der sie im Leben ehrte, auch im Tod mit Preis und Klage ihre Ruhestatt zieren müsse". Dieser nüchternen gesellschaftlichen Konvenienz fällt der junge Patrizier zum Opfer, als er es unternimmt, sich der Leidenschaft des verzweifelnden Montague gegenüberzustellen.

Ein freundlicheres Bild bräutlicher Liebe entrollt der Dichter im Cymbeline. Mag man über die Komposition dieses Dramas denken, was man will, mag man A. W. Schlegel's, des Romantikers, begeisterter Versicherung Glauben schenken, die Cymbeline den wundervollsten Schöpfungen Shakespeare's zuzählt, oder Samuel Johnson's, des steifleinenen Kritikers, Verurtheilung folgen, in welcher die Thorheit der Erfindung ebenso sehr wie die Sinnlosigkeit der Entwickelung in der nüchternsten Weise gerügt wird, das muß man unter allen Umständen anerkennen, daß das Liebesdrama, wie es sich in Posthumus-Imogen abspielt, zu dem Idealsten gehört, was aus der Feder des großen Briten geflossen ist. Wie in Romeo und Julia begegnen wir in diesem eben erst hinter dem Rücken der Familie vermählten und durch herbes Eingreifen alsbald getrennten Liebespaare einer Reinheit der Empfindung, die sich im weiblichen Theile zu einer unverbrüchlichen Treue und Standhaftigkeit gestaltet, im männlichen nur durch widerwärtige Zwischenfälle und boshafte Einwirkungen von Außen getrübt wird, schließlich aber doch in ihrer ganzen Verklärtheit hervortritt und den betrogenen Irregewordenen zur Reue und Rückkehr zwingt. Aus all dem Wirrsal widerstreitender Gefühle, in das der wackere Posthumus durch die Gegenwirkungen der Bosheit hineingeworfen wird, geht derselbe schließlich wieder geläutert hervor: die Alles vertragende, Alles glaubende, Alles hoffende und Alles duldende Liebe einer Imogen wirkt in ihm die wunderbarste Wiedergeburt des Herzens.

Die Umkehr, die seelische Wandlung, pflegt Shakespeare eben so plötzlich, wenn auch nicht unmotivirt, eintreten zu lassen, wie er sie in knappe, aber um so gewichtigere Worte einzukleiden liebt. So bricht auch hier die durch allerhand Intriguen zurück-

Digitized by Google

gedrängte Herzensneigung des Posthumus zu seiner todtgeglaubten und wiedergefundenen Imogen wie ein Waldquell hervor:

Imogen. Warfst du so fort dein eh'lich Weib? Jetzt denke,
Du stehst auf einem Felsen. Wirf noch einmal
Mich fort.
Posthumus. Nein! häng' als Frucht hier, meine Seele,
Bis dieser Baum stirbt!

Die Schilderung des Hofmanns in der ersten Scene des ersten Akts giebt uns ein Bild des edeln Posthumus; danach ist er:

— ein solches Wesen,
Nach dessen Gleichen man die weite Welt
Durchsuchen kann; auch bei dem Aehnlichsten
Fehlt stets noch Etwas; mit so schönem Aeußern
Bei solchem innern Werth ist, wie mich dünkt,
Kein zweiter Mensch begabt. —
Sein Lenz war Ernte schon; er lebt' am Hof
— Was selten — hoch gepriesen, sehr beliebt,
Ein Muster für den Jüngsten, für die Reifern
Ein Spiegel feinsten Schmucks. —

So tritt er vor uns nicht als Werdender, wie Romeo; er ist bereits fertig, gereift, eine britische Kernnatur, zwar jugendlich, hitzig im Anlauf, selbst bis zur Unbesonnenheit, wie die mit Jachimo eingegangene Wette bezeugt, sowie sein unwirsches Auftreten in der Schlußscene, jedoch von ausdauernder Manneskraft, mit der er nicht allein die Leiden der Verbannung trägt, sondern sich auch auf den Landesfeind stürzt und durch sein Eingreifen in die Römerschlacht den Sieg für denjenigen herbeiführt, der ihn von dem britannischen Boden und seiner Imogen vertrieben hat. Sein ausgeprägtes bis zum Krankhaften überreiztes Ehrgefühl wird ihm zum Verhängniß, sofern es in ihm stärker ist, als der Glaube an die Tugend und die Ehrenhaftigkeit seiner Imogen; die Grundehrlichkeit seiner eigenen Gesinnung macht ihn blind gegen fremde Unlauterkeit — seine Leichtgläubigkeit nimmt seine sonst so gepriesene Urtheilskraft gegenüber den nichtswürdigen Verleumdungen des Italieners Jachimo dergestalt gefangen, daß er dem treuen Pisanio, der in dieser Sache glücklicher Weise schärfer sieht, als sein Herr, den Befehl giebt, die Verleumdete für ihre vermeintliche Untreue umzubringen. — Wenn ihm schon sein versöhnliches Gemüth gegen die Voreiligkeit dieses Befehls Bedenken aufsteigen läßt, obwohl er noch an den Fehltritt der edeln Imogen glaubt (Cymbeline, V, 1), so offenbart sich der ganze Adel seines

Digitized by Google

Herzens, als er Jachimo's Tücke und Imogen's Unschuld erfährt, in der Verzeihung, die er dem Italiener zu Theil werden läßt:

> Ich habe keine Macht, als Euch zu schonen,
> Und nur den Groll, Euch zu verzeihen. Lebt!
> Seid gegen Andre besser!

Wie dem Romeo Paris, so ist auch dem Posthumus Prinz Cloten, der Stiefsohn des Königs Cymbeline als Folie beigegeben, „ein Wicht, zu schlecht für schlechten Ruf", ein wüster, bäurischer Dümmling, ebenso schwachköpfig, wie ungeschickt zu Allem, was ein weibliches Herz zu erobern im Stande sein dürfte. Wie in Romeo und Julia erstreckt sich auch in Cymbeline die lokale Farbengebung des Dichters ebenmäßig charakteristisch auf den unbegünstigten Nebenbuhler des Liebhabers: während dort bei demselben die feine Bildung italienischer Renaissance hervortritt, begegnen wir hier der ungeschlachtetsten Naturwüchsigkeit der altbritannischen Sagenzeit. —

Mit Miranda im Zauberspiele des Sturms und mit Perdita im Pastorale des Wintermärchens (Akt IV und V) lassen sich die beiden Liebhaber, die Prinzen Fernando und Florizel, parallelisiren. Den beiden durch und durch lyrisch gehaltenen erotischen Frauengestalten gemäß sind auch die männlichen Theile der Liebespaare geformt. Die Unschuld, die Reinheit der beiden Mädchenseelen ist es wesentlich, die sich in den jugendlichen Gemüthern der Prinzen in so hohem Grade wiederspiegelt, daß wir uns im Anschauen und Mitdurchleben ihrer Herzensgeschichten der Realität dieser Welt völlig entrückt fühlen. Beide Mädchen sind bisher unberührt geblieben von den Einflüssen der Sinnenwelt: Miranda ist zur Jungfrau erblüht auf einer einsamen Insel, auferzogen und belehrt von einem ebenso klugen wie edeln Vater, Perdita in der Einsamkeit eines Meierhofs unter Schäfern und Hirten, das wunderlieblichste Naturkind. Im Gegensatze hierzu haben die beiden Königssöhne in der großen Welt am Hofe gelebt, Fernando, der neapolitanische Prinz, sogar in einer Umgebung, die nichts weniger als unschuldig sich darstellt. Wenn sich bei alledem in ihr Thun und Denken nicht der geringste Mißklang einmischt, so ist es eben nur der unwiderstehliche Zauber dieser jungfräulichen Unberührtheit in den beiden harmonischen Frauengestalten, der einen Hauch sinnlicher Erregung in dem Empfinden der Jünglinge nicht aufkommen läßt.

Digitized by Google

— Herr, seid versichert:
Der weiße, kalte, jungfräuliche Schnee
An meiner Brust kühlt meines Blutes Hitze —

kann Fernando dem Vater Prospero zur Beruhigung sagen, und Perdita selbst giebt der Herzensliebe ihres Florizel das Zeugniß:

— Ich kann so gut
Nicht reden, lange nicht und auch nicht besser
Es meinen; in dem eignen Herzen les' ich
Des seinen Reinheit.

Fernando, der echte Märchenprinz, ist für das Ideal, das ihm, dem auf so wunderbare Weise aus dem Schiffbruche Geretteten, auf der Zauberinsel unerwartet entgegentritt, ganz Anbetung:

Bewunderte Miranda! In der That
Der Gipfel der Bewunderung; was die Welt
Am höchsten achtet, werth! Gar manches Fräulein
Betrachtet' ich mit Fleiß und manches Mal
Bracht ihrer Zungen Harmonie in Knechtschaft
Mein allzu emsig Ohr; um andre Gaben
Gefielen andre Fraun mir — keine je
So ganz von Herzen, daß ein Fehl in ihr
Nicht haderte mit ihrem schönsten Reiz
Und überwältigt' ihn — doch Ihr, o Ihr
So ohne Gleichen, so vollkommen, seid
Vom Besten jeglichen Geschöpfs erschaffen —

und in dieser ebenso feurigen wie durch die keuscheste Enthaltsamkeit veredelten Verehrung erscheint er selbst von der Sinnenwelt dermaßen losgelöst, daß sich die Erinnerung an den erlittenen Schiffbruch, seine Gefährten, den Vater, sein Neapel und sein früheres Selbst in träumerische Vergessenheit verliert. Die Liebe zu dem schönen Mädchen zwingt sein ungestümes Blut zur Resignation, zum Gehorsam; nicht allein, daß sie seinen Kampfesmuth bändigt, da er dem von Prospero anfangs angenommenen unwirschen Gebahren mit blanker Waffe begegnen will — sie läßt ihn sogar die ihm auferlegten Prüfungen mit heroischer Ausdauer bestehen:

— dies niedre Tagewerk
Wär' so beschwerlich als verhaßt mir; doch
Die Herrin, der ich dien', erweckt das Todte
Und macht die Müh'n zu Freuden. O sie ist
Zehnfach so freundlich, als ihr Vater rauh —
Und er besteht aus Härte. Schleppen muß ich
Und schichten ein paar Tausend dieser Klötze
Bei schwerer Strafe. Meine süße Herrin
Weint, wenn sie's sieht und sagt, so knecht'scher Dienst
Fand nimmer solchen Thäter. Ich vergesse —

Digitized by Google

Doch diese lieblichen Gedanken laben
Die Arbeit selbst; ich bin am müßigsten,
Wenn ich sie thue.

Florizel, der Amante der Pastoral-Idylle im Wintermärchen, ist eben so keusch, eben so zartsinnig lyrisch gehalten, wie Fernando, jedoch läßt er den resignirten Gehorsam des Märchenprinzen vermissen. Er erscheint sonach um so viel kräftiger gezeichnet, als auch Perdita sich von Miranda durch einen Zug von Widerstandsfähigkeit gegen die ihrer Herzensneigung in den Weg tretenden Hindernisse abhebt. Des Vaters, des Königs Polyxenes, Zorn und Drohungen, als dieser das Liebesverhältniß zwischen dem Sohne und dem Schäfermädchen entdeckt, machen ihn nicht willfährig:

— Was seht ihr so mich an?
Ich bin betäubt, nicht bange; nur verzögert,
Doch nicht verändert — was ich war, das bin ich,
Mich spornt nur, was mich hemmen soll; nicht folg' ich
Mit Knirschen meinem Zügel. —
Für Böhmen nicht, noch für den Schimmer, den
Es mir verspricht, noch Alles, was die Sonne
Erblickt, die Erde hegt, die See verbirgt
In dunkeln Tiefen, brech' ich meinen Eid
Ihr, der Geliebten.

Die souveräne Gewalt der Liebe stählt ihn in so entschiedener Weise gegen die materiellen Anforderungen des Lebens, daß er, die Aussichten auf eine Königskrone hinter sich lassend, mit ihr, „die hier zu Land er sein nicht nennen kann“, zur See geht und unter des treuen Camillo Schutz nach Sicilien an den Hof des Königs Leontes flüchtet, wo sich das Geheimniß der Geburt Perdita's und ihre Abstammung von dem sicilischen Königspaare offenbart. Während Fernando ein resignirtes Dulden zur Vereinigung mit Miranda führt, werden Florizel's Wünsche in Folge thatkräftigen Handelns gekrönt durch die Liebe, die sich nicht erbittern, aber auch nicht beirren läßt.

Entschieden anziehender als diese lyrischen Gebilde wirkt jene realistische und darum mehr populär gewordene Persönlichkeit aus der englischen Historie, für deren Entwickelungsgang die Liebe zwar weder unmittelbar noch fortschreitend einen erziehenden Einfluß ausübt, wohl aber insofern als läuterndes Element sich darstellt, als sie den Wandelungsprozeß in dem Seelenleben des Helden in der harmonischesten Weise zum Abschluß bringt. Heinrich,

Digitized by Google

Prinz von Wales, der geniale Lüdrian, der vornehme Genosse Falstaff's und der Beutelschneiderbande von Eastcheap, hat von vornherein ein offenes Auge für das Unwürdige seiner Lebensgewohnheiten, seines Herumtreibens mit einer Gesellschaft, von der er selbst sagt (Heinrich IV. I, I, 2):

> Ich kenn' euch All' und unterstütz' ein Weilchen
> Das wilde Wesen eures Müßiggangs —
> Doch darin thu' ich es der Sonne nach,
> Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
> Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
> Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
> Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewund're,
> Wenn sie durch böse, garst'ge Nebel bricht
> Von Dünsten, die sie zu ersticken scheinen.

Nichts destoweniger trinkt, spielt, wegelagert er mit ihnen, weil ihn der stagnirende Friede seines Landes und der Hof seines königlichen Vaters langweilen. Schon der Aufstand der Koalition Northumberland-Percy rüttelt ihn aus seinem müßiggängerischen Treiben auf und findet ihn als tapfern Kämpen, als Ueberwinder des gepriesenen Helden Percy in der Schlacht von Shrewsbury. Das Bewußtsein von dem Ernste seiner Mission legt er ferner dar, als die Krankheit des Königs, seines Vaters, die Aussicht auf seine Thronfolge näher rückt (Heinrich IV, II, IV, 4); die volle Wandlung tritt jedoch erst ein, als er sich die britische Krone aufs Haupt setzt: da wirft er ab das lose Wesen, den Plunder der Schalksnarrheit und „zahlt' die Schulden, die er nie versprach". Als Heinrich V. sehen wir ihn alsbald im Kriege mit Frankreich, als den Schlachtenhelden von Agincourt, auf dem Gipfel seines Ruhms. Frankreich muß Frieden schließen und besiegelt denselben seinerseits durch die Hand der Prinzessin Katharina, der reizenden Königstochter. Was hierbei geschichtlich als ein Akt der Staatskunst sich darstellt, verwandelt der dichterische Genius in ein Herzensereigniß. Der Held von Agincourt, von Käthchens Reizen ganz hingenommen, wirbt bei der von der Politik ihm zugewiesenen Braut um Gegenliebe (Heinrich V., V, 2). Dieses tête-à-tête ist geradezu entzückend: Heinrich freit als ehrlicher Engländer, in soldatischer Manier ohne Umschweife auf sein Ziel lossteuernd; Käthchen sucht in graziösen Wendungen mit einem Anflug reizvoller Koketterie halb erröthend, halb neckisch den Derbheiten des schönen, jungen Kriegshelden auszuweichen, die Ausbrüche seines

Digitized by Google

angelsächsischen Humors mit französischer Feinheit parirend. Die sprachliche Unkunde auf beiden Seiten giebt der ganzen Situation etwas ungemein Drolliges, und der herzhafte Kuß, für den die Französin ein viel innigeres Verständniß darlegt, als für alle wörtlichen Liebesbetheuerungen, beurkundet den Frieden wirksamer, als die Staatsaktionen der politischen Rathgeber. So legt die Liebe die letzte Hand an, um das Bild Heinrich's, des aus eigener sittlicher Kraft Emporgehobenen in der wohlthuendsten Weise zu vervollständigen, trotz ihrer episodischen Stellung im Drama dem Charakter des Helden die höchste Weihe zu geben und das Werk der Wandelung zu krönen.

Das Lustspiel: Wie es Euch gefällt zeichnet sich durch eine ganz besonders erotische Färbung aus, sofern es uns vier Liebespaare vorführt, eines in der Haupthandlung, drei in der Episode. — Von den letzteren dürfte sich allerdings das Paar Probstein-Käthchen in unsere Serie nicht wohl einreihen lassen; denn der Gewerbsnarr Probstein nimmt die unschöne Bauerndirne wie „der Ochs sein Joch, das Pferd seine Kinnkette, der Falke seine Schellen“ — er begnügt sich auch mit einer formlosen Trauung durch den Heckenpriester Olivarius Textdreher, um nachher einen guten Vorwand zu haben, sein Weib im Stich zu lassen. Dies Paar, das sich überhaupt nur thatsächlich paart, ist vom Dichter nur eingefügt, um die Erotik des Idylls zu ironisiren, die durch den Narrn repräsentirte und besonders gegen das Gebahren der übrigen Verliebten gerichtete Weltverlachung gewissermaßen zu verkörpern, so daß es als einem tendenziösen Sonderzwecke dienend mit Fug und Recht hier ausscheiden kann. Von den andern ernsthaft Verliebten tritt vor Allen der Erotiker der Hauptaktion, der junge Orlando de Boys, in den Vordergrund. Er selbst schildert sich als bäurisch ununterrichtet, verkommen in Folge vernachlässigter Erziehung, so daß er, ein geborener Edelmann, es nicht unter seiner Würde hält, mit einem akrobatischen Gaukler vor dem Hofe und dem Publikum der herzoglichen Residenz zu ringen; auch erweist er sich so unbändig, daß er sich nicht scheut, seinen Bruder Oliver, der die Schuld seiner Vernachlässigung trägt, thätlich anzugreifen und ihm die Kehle zu schnüren. Die Liebe zur schönen Rosalinde, sowie der Umstand, daß ihm Gegenliebe wird, wandelt ihn eben so plötzlich äußerlich, wie innerlich. Zu milderen Sitten umgeformt, wird er zum Dichter, besingt seine Liebe und erzählt sie dem Walde — der rohe Naturmensch ist auf einmal feinfühlend

Digitized by Google

geworden, in wenn auch nicht schulgerechten, doch immerhin sinnigen Wendnngen seiner Gedanken- und Gefühlswelt Ausdruck und Gestalt gebend. Dem vormals gehaßten Bruder rettet er das Leben, als er ihn in Gefahr sieht. Kurz, Eros ist's, der diesen Edelstein schleift.

Der zweite Liebhaber, der Schäfer Sylvius, ist anders geartet. Ein sentimental schmachtender Amoroso, der sich wenig vom Typus des Pastorale entfernt, beschränkt er sich darauf, seine angebetete Phöbe, die Nichts von ihm wissen will und in die verkleidete Rosalinde verliebt ist, anzuseufzen und sich in theoretischen Ergüssen über das Wesen des Liebens zu ergehen:

> Es heißt aus Seufzern ganz bestehn und Thränen —
> Es heißt, aus Treue ganz bestehn und Eifer —
> Es heißt, aus Nichts bestehn, aus Phantasie,
> Aus Nichts als Leidenschaft, aus Nichts als Wünschen,
> Ganz Anbetung, Ergebung, zarte Rücksicht,
> Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,
> Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam —

im Uebrigen ganz der paulinische Lehrbegriff, nur in's Weltliche übersetzt. Des Sylvius' Genügsamkeit, seine zärtliche Hingabe an den Gegenstand seiner Seufzer, sein treuliches Ausharren erweicht endlich das Herz seiner Schönen.

Mit dem dritten Liebhaber in Wie es Euch gefällt beginnt die Reihe derjenigen Männercharaktere, auf welche die Liebe einen nicht bloß läuternden, sondern sogar einen direkt versittlichenden Einfluß ausübt. Jener Bruder Orlando's, Oliver, der diesen nicht allein geistig und sittlich zu ertödten trachtet, sondern ihm sogar wirklich nach dem Leben steht, zwingt allerdings zunächst Orlando's Edelmuth, der ihm das Leben rettet, zur Umkehr. Seine Liebe zu Celia wirkt jedoch das Wunder, daß der habsüchtige Jüngling, der damit umging, den Bruder aus dem Wege zu räumen, lediglich um dessen Vatererbe — armselige tausend Kronen — zu sparen, des Vaters Haus und alle Einkünfte seiner Herrschaft daheim dem früher verachteten, verfolgten jüngern Bruder abtreten und fortan mit einer Schäferei in den Ardennen, wo sich das Idyll abspielt, sich begnügen zu wollen erklärt, wenn Orlando im Stande sein würde, ihm Celia's Herz zuzuwenden (Wie es Euch gefällt, V, 2). Eine allerdings plötzliche Wandelung, deren Ueberstürzung jedoch in der Oekonomie des Stücks und in dem episodischen Charakter der Herzensgeschichte Oliver-Celia ihre Erklärung findet.

Digitized by Google

Einer eben so raschen Umkehr, für die sich die Entschuldigung der episodischen Behandlung allerdings nicht aufstellen läßt, begegnen wir in dem einen Liebhaber der beiden Veronesen, im Proteus. Wie der „redende" Name schon andeutet, ist Proteus eine Natur ohne jeglichen sittlichen Halt, ein wetterwendischer Schwächling. Reich begabt, hoch gebildet, braucht er seinen Witz in erster Linie, um die hin und wieder auftauchenden Mahnungen des Gewissens zum Schweigen zu bringen. Dem eiteln Egoisten gilt die Liebe nur als der Prüfstein für den Grad des Eindrucks, den seine Persönlichkeit auf seine Umgebung, namentlich auf die Frauenwelt, auszuüben im Stande ist. Die Sprödigkeit der holden Julie reizt ihn, für sein Werben alle Segel aufzusetzen; sowie er sie gewonnen, nimmt er einen andern Kurs und versucht sein Heil an der Geliebten seines Freundes, indem er, als er hierbei auf Widerstand stößt, selbst vor den niedrigsten Mitteln des Verraths nicht zurückschreckt. Sein sophistisches Bemühen, die Schuld seiner Untreue von sich abzuwälzen —

> O, daß der Liebe Frühling, immer wechselnd,
> Gleich des Apriltags Herrlichkeit uns funkelt:
> Er zeigt die Sonn' in ihrer vollen Pracht,
> Bis plötzlich eine Wolk' ihr Licht verdunkelt —

läßt um so deutlicher erkennen, wie sehr er sich bewußt ist, daß er des Aprils Unbestand im eignen Herzen trage. Nichtsdestoweniger tritt er überall keck und siegesbewußt auf; was er im Sturmlaufen nicht erobern kann, sucht er auf Schleichwegen zu erlisten.

Bei alledem behält die treue Hingabe der verlassenen Julie an diesen Sünder gegen den heiligen Geist der Liebe die Oberhand. Zunächst ist es allerdings der andere Veronese, sein Gegenbild, Valentin, der ehrliche Freund, der Bescheidene, Schüchterne, blind Vertrauende, der mit seinem zu weit gehenden Edelmuthe, wonach er schließlich bei der Katastrophe dem entlarvten, zerknirschten Apostaten nicht allein den Verrath der Freundschaft verzeiht, sondern ihm auch als Preis für seine Besserung die eigene Geliebte, die von dem Sünder erstrebte Sylvia, an den Hals zu werfen nicht ansteht, die Reue, die Umkehr des Abtrünnigen hervorruft. Seine eigentliche Wandelung vollzieht jedoch die ausharrende, selbst durch den Abfall unbeirrte Liebe Juliens, die, wie ein Lichtstrahl in das Dunkel seiner Seele fallend, das letzt verbliebene Restchen

Digitized by Google

Gewissen in dieser weckt und ihm sein bisheriges Thun wie einen bösen Traum erscheinen läßt.

Selbst wenn wir Hertzberg's scharfsinnige Erklärung gelten lassen, die in den Mängeln des jetzt vorliegenden Textes der Schlußscene den ungeschickten Rothstift des Regisseurs vom Globus-Theater muthmaßt, so bleibt noch genug übrig, um den Edelmuth Valentin's als übertrieben, des Proteus' Um- und Rückkehr zu der verlassenen Julie als überstürzt darzustellen. Indessen müssen wir uns schon herbeilassen, für die Haltbarkeit dieser blitzartigen Umkehr eine Gewähr darin zu finden, daß uns der ehrliche Valentin „ein doppelt Glück“ für die vereinten Paare in Aussicht stellt.

Als der letzte der durch die Liebe Gebesserten tritt vor uns Bertram, der junge Graf Rousillon, in der gewonnenen Liebesmüh (Ende gut, Alles gut), der hübsche Kavalier, dessen „gewölbte Brauen, Locken und Falkenauge sich mit unwiderstehlicher Gewalt in die Herzenstafeln“ der schönen Arzttochter Helene von Narbonne „eingezeichnet“ haben, und dessen äußere Erscheinung selbst den klugen König Franz von Frankreich dergestalt für sich gewinnt, daß dieser treffliche Monarch ihn, „den Natur mit mehr Sorgfalt als Hast gebildet“, das Ebenbild seines ritterlichen Vaters, alsbald bei seinem Auftreten am Hofe in besondere Protektion nimmt. Dieser bestechenden Außenseite entspricht allerdings weder das Gemüthsleben noch die Urtheilskraft des jungen Edelmanns. Daß er sich unreif zeigt, läßt sich allenfalls mit seiner Jugend entschuldigen; daß er sich von dem nichtsnutzigen, hohlen Schmarotzer Parolles leiten läßt, erklärt sich aus dieser seiner Unreife. Wenn er jedoch den ganzen Eigensinn des Unverstandes, der Gedankenlosigkeit bis zur Rohheit steigert, bis zur Mißhandlung des ihm mit ganzer Seele anhangenden schönen Weibes, so zeugt das allerdings von einer bis zur Herzlosigkeit verhärteten Gemüthsanlage. — Obwohl von einer freisinnigen, ebenso weisen wie gütigen Mutter erzogen, besteht er auf den Vorurtheilen seines Standes selbst den Vorstellungen des Königs gegenüber, aus dessen Händen er es verschmäht, ein bürgerlich geborenes Weib entgegen zu nehmen, sei sie noch so schön, noch so tugendhaft, sei sie selbst zu Rang und Adel erhoben. Und dabei besitzt er weder den Muth, noch die Konsequenz, dem demnächstigen strikten Befehle seines Lehnsherrn Widerstand zu leisten. Er läßt sich vermählen, verstößt jedoch in eben so feiger wie brüsker Weise die ihm Aufgedrungene hinter dem Rücken des

Digitized by Google

Königs, und aus Frankreich entweichend setzt er seinem herzlosen, unritterlichen Gebahren durch die hämische Weisung, mit der er seine junge Gattin verhöhnt, die Krone auf (Ende gut, Alles gut, III, 2):

Wenn du den Ring von meinem Finger bekommen kannst, der niemals davon abgezogen werden soll, und mir ein Kind zeigen, das aus deinem Schooße geboren und dessen Vater ich bin, dann nenne mich deinen Gatten. Aber in diesem Dann liegt ein Niemals. —

In dem Feldzuge der Florentiner gegen Siena erweist er sich zwar als tapferer Krieger und tüchtiger General, diesen Ruhm neutralisirt er jedoch durch seine Ausschweifungen, die es allerdings seiner Gattin nur möglich machen, sich für eine von dem jungen Roué verfolgte Schöne (Diana Capulet) zu substituiren, und durch diese Prozedur ihr Gattenrecht und damit die Erfüllung jenes Schwurs zu erlangen. — Schließlich macht Bertram seinem Lehrmeister, dem nichtsnutzigen Parolles, alle Ehre durch ein Lügengewebe, aus dem ihn erst das Wiedererscheinen seiner todtgeglaubten Gattin herauswickelt. Dieser Moment sprengt die Rinde um das Herz des bis dahin seichten, zerfahrenen, verlogenen Erzjunkers — die aufopfernde Liebe des heroischen Weibes scheidet im Umsehen die Schlacken aus dieser verhärteten Menschenseele; Verzeihung erbittend, gelobt der junge Rousillon:

Ich will sie lieben, ewiglich, unendlich!

und wenn der kluge König ein „Ende zu Aller Frommen“ prognosticirt, so werden wir wohl mit ihm annehmen müssen, daß die Liebe auch an diesem brüsken Junker ihre bessernde Mission vollziehen und den rücksichtslosen Lüdrian in einen zärtlichen Eheherrn verwandeln werde.

Bis hierher stellt uns der Dichter das wenigstens in den Resultaten erfreuliche Bild der läuternden, bezüglich versittlichenden Liebe vor Augen. Wenn er es für angezeigt findet, in einzelnen seiner erotischen Männergestalten die Schattenseite der Liebe, die Wirkungen des Eros in seinen Verirrungen vorzuführen, so entfernt er sich insofern nicht um ein Haar breit von der paulinischen Ethik, als er mit diesem Eros scharf ins Strafgericht geht. — Die Liebe, sagt der apostolische Denker, treibt nicht Muthwillen, sie freut sich nicht der Ungerechtigkeit, sie sucht nicht das Ihre. Im Mark Anton (Antonius und Cleopatra), im Angelo (Maaß für Maaß), im Othello führt uns Shakespeare Beispiele vor, an

Digitized by Google

welchen sich das Unsittliche des Muthwillens, der Ungerechtigkeit, des Egoismus in eklatanter Weise rächt. Die Liebe in ihren Irrgängen richtet sich selbst.

Antonius, der Repräsentant der im paulinischen Sinne Muthwillen treibenden Liebe, nimmt allerdings mehr das psychologische Interesse in Anspruch, als das dramatische, sofern er sich nicht vor unsern Augen entwickelt, sondern als der bereits gemachte Mann fix und fertig gestaltet in die Thatsachen hineinspringt. Das Geniale dieser historischen Erscheinung aus der antiken Welt muß wohl den Genius des Dichters in ganz besonderem Maaße angezogen und gereizt haben, da er Mark Anton in zweien seiner Dramen, im Julius Cäsar und in Antonius und Cleopatra, als Hauptträger der Handlung verwendete, im ersteren in seiner öffentlichen Thätigkeit, im anderen als Liebhaber der bereits alternden Cleopatra, der in ihren unvergänglichen Reizen räthselhaften ägyptischen Sphinx — ihn selbst als einen Mann, der über den Jugend-Lenz bereits längst hinaus ist, für den jedoch der Lebensbaum verspätete und um so berauschendere Blüthen hervorzaubert.

Der Antonius der Geschichte ist ein talentvoller Wüstling, der Genosse eines Curio, eines Clodius, ein Trinker und Raufer, ein Wollüstling, der sich in den Straßen Roms öffentlich in der Gesellschaft von Schauspielerinnen auf einem mit gezähmten Löwen bespannten Wagen zeigte und mit Hetären die üppigsten Gelage hielt, ein roher, brutaler Gesell, grausam gegen seine politischen Gegner, verschwenderisch, ein Bedrücker der Besiegten, dabei freigebig gegen seine Freunde, beredt, ein scharfblickender Staatsmann, tapfer im Felde, heldenmüthig im Ertragen von Strapazen.

Im Julius Cäsar mildert der Dichter seine bösen Neigungen; er deutet nur an, daß Mark Anton muntern Geistes, ein Lebemann sei, und seinen Mangel an menschlichem Mitgefühl schreibt er auf Rechnung der politischen Nothwendigkeit. Wenn ihn auch der herbe Cassius bei einem Wortstreit geradezu einen Trinker und Wüstling schilt, so ist den desfallsigen Wechselreden so viel Schärfe beigemischt, daß die gegenseitigen Vorwürfe der Streitenden sehr wohl als übertriebene, feindselig gefärbte Schmähungen gelten können, die so hoch nicht angeschlagen zu werden verdienen. Dagegen werden die glänzenden Eigenschaften Mark Anton's in das vollste Licht gesetzt: seine Anhänglichkeit an Cäsar, seine drastische

Digitized by Google

Eloquenz, seine politische Klugheit, seine Gerechtigkeitsliebe, die selbst dem Feinde die ihm gebührende Würdigung nicht versagt, sein Feldherrntalent — kurz, Shakespeare verleiht ihm, wie Gervinus treffend bemerkt, die Glorie eines Alcibiades. Bei alledem ist Antonius selbst im Julius Cäsar, wo ihn doch der Dichter auf dem Höhepunkt seines Talents auftreten läßt, kein römischer Heros — ohne Idealität, ohne die Begeisterung der Vaterlandsliebe, ohne die selbstlose Hingabe des altrömischen Republikanismus, entbehrt er sogar jeder Selbständigkeit. Unvermögend, sich aus eigner Kraft zu konzentriren, bedarf er eines energischen Charakters, um sich an diesen anzulehnen. Zuerst ist es Cäsar, der ihm Halt giebt, dann, nach Cäsar's Tode, muß er sich auf den jüngern Octavian stützen. Schon hier fehlt ihm der sittliche Ernst, um seine eminente Begabung in Zucht und Schule zu nehmen.

In weit erhöhterem Maaße offenbaren sich diese Charakterzüge, als der Staatskünstler, der Kriegsheld in die Banden der bezaubernden „Nilschlange“ geräth — in Antonius und Cleopatra. Coleridge nennt dies Drama das Gegenstück zu Romeo und Julia, nur daß in demselben die Liebe der Sinnenlust gezeichnet sei. Goethe bemerkt: es spreche darin Alles mit tausend Zungen, daß sich Genuß und Thatkraft ausschlössen. Und wahrhaftig! im Antonius zeigt uns der Dichter, wie die Energie an dem „Muthwillen“ der Genußliebe zu Grunde geht, während er im Romeo aus der idealen Hingabe des Ichs an ein reines Wesen die männliche Thatkraft erstehen läßt.

Die brünstige Liebe Mark Anton's zu der ägyptischen Zauberin schlägt seit der famösen Begegnung auf dem Flusse Cydnus den Scharfblick des Staatskünstlers dergestalt in Banden, daß er sich fortan krampfhaft an die verrätherischen Launen eines dämonischen Weibes anklammert und sich blindlings in den Taumel orientalischen Sinnenrausches hineinreißen läßt. Jeder Versuch, das über ihn geworfene Netz zu zerreißen, nimmt einen kläglichen Ausgang, sofern es dem unwiderstehlichen Einflusse Cleopatra's stets wieder gelingt, den Trunkenen immer tiefer in den Strudel wahnsinniger Lust hineinzutreiben. Der Mitbeherrscher der Welt, der Triumvir wiegt sich an der Seite der königlichen Buhlerin in eine Selbstvergessenheit, die ihn über ihren üppigen Bacchanalien seine Mannheit vertändeln, seinen soldatischen Muth von der Unthätigkeit zur Feigheit übergehen läßt, und den Helden von Philippi zu einer schmählichen Flucht aus dem Treffen von Actium wendet.

Digitized by Google

> Erfahrung, Mannheit, Ehre hat noch nie
> Sich selber so vernichtet —

ruft verzweifelnd einer seiner Unterfeldherren aus. Wenn sich der Gefallene demnächst in dem Landtreffen bei Alexandria momentan wieder aufrichtet und Proben der alten Tapferkeit ablegt, so zeigt sich doch beim nächsten Anlaß, da ihn die Nilschlange zum zweiten Male in der Seeschlacht verräth, daß die üppige Atmosphäre des ägyptischen Liebeshofs die Stetigkeit seines Willens völlig gebrochen hat. Dem morsch gewordenen größeren Eckstück dieser Welt, in welchem

> Ruhm und Unwerth sich die Waage halten,

bleibt schließlich nichts Anderes übrig, als sich selbst zu zertrümmern! Der stellenweise bis zur Possenreißerei gesteigerte Muthwillen des alternden Liebhabers wäre an sich werth, dem Lächerlichen zu verfallen, wenn nicht bei dem Untergange der beiden erotischen Zerrbilder Antonius und Cleopatra das römische Weltenreich in seinen Fugen erzittert wäre!

Mark Anton, wie er sich in unserem Drama darstellt, bald großmüthig, bald kleinlich, bald treu, bald falsch, bald thatkräftig, bald schlaff, eine problematische Natur der antiken Welt, repräsentirt so recht eigentlich seine Zeit, das in Genußsucht verfallene Römerthum; in ihm spiegelt sich die Decadence des ganzen Volks, der Bankerutt des antiken Republikanismus.

Die Liebe, die sich der Ungerechtigkeit freut, findet ihre Vertretung im Statthalter Angelo (Maaß für Maaß), einem jungen Staatsmann von strengen Grundsätzen, einem eisigen Ascetiker, ohne Humor, ohne Billigkeit, einem Doktrinär, dessen geschmeidige Talente und glänzende Geschäftstüchtigkeit selbst bei dem anders gearteten, hochbetagten Kollegen im Amte, dem Richter Escalus, eine freudige Anerkennung finden. Mit Rücksicht auf diese Eigenschaften hat ihn der Herzog von Wien dazu ausersehen, der bei der Bevölkerung der Stadt eingerissenen Sittenverderbniß durch Strenge, die sich das Staatsoberhaupt selbst nicht zutraut, Einhalt zu thun. Der Herzog ernennt ihn deshalb zum Statthalter mit unumschränkter Vollmacht, bleibt jedoch unerkannt in Wien zurück, um die Progressen seiner Maaßregel zu beobachten. Angelo waltet seines Amtes mit Strenge und statuirt zuvörderst an einem jungen Edelmann Claudio, dem Verführer seiner Braut, ein Exempel. Doch er selbst, der eiserne Richter, von der Schwester des Verurtheilten, Isabella, dem Ideale sittlicher Schönheit, um Gnade für den Bruder

Digitized by Google

angegangen, muß hierbei an sich die Erfahrung machen, daß seine angekünstelte Ascese nicht ausreiche, alle Empfindung in ihm zu ertödten:

> Wie sich mein Blut im Sturm zum Herzen schaart,
> Dort alle Kraft und Regsamkeit erstickend
> Und allen meinen andern Gliedern raubend
> Den nöth'gen Geist —

bekennt er selbst. Er verliebt sich in Isabellen, ohne jedoch von der moralischen Größe des schönen Mädchens innerlich berührt zu werden. Der sich ihm zeigende Widerstand der Tugend gegen den Aufruhr des Fleisches verhärtet sogar sein Gemüth, daß er Ascese, Doktrin, Pflicht, Alles über Bord wirft: er wird zum ungetreuen Statthalter, zum gewissenlosen Beamten, indem er gegen dasselbe Gesetz, dem er mit Strenge Geltung verschafft, selbst zu sündigen sich nicht entblödet. Zwar kämpft er mit sich, doch der böse Engel in ihm schlägt jede bessere Regung in die Flucht. Einmal dem Bösen verfallen, geht er von der Sinnenlust zur Grausamkeit, von der Lüge zum Meineid über. Seiner Falschheit begegnet die Tugend, wie in der gewonnenen Liebesmüh, mit einem frommen Betruge: die scheinbar auf sein Drängen eingehende Isabella schiebt die von Angelo früher um schnöden Geldgewinn verlassene Braut Marianne unter und neutralisirt auf diese Weise nicht allein das Attentat des liebeglühenden Statthalters auf die Keuschheit, sondern macht auch seine frühere Treulosigkeit gegen die verstoßene Verlobte wett.

Der Herzog hat dies Alles aus seinem Versteck beobachtet und sogar dem Gegenspiele gegen Angelo's Ungerechtigkeit in eigner Person die erforderliche Direktion gegeben. Dem entlarvten Sünder läßt er allerdings Gnade angedeihen, jedoch nur auf die flehentlichen Bitten Marianne's und Isabella's, welchen es gelingt, nicht allein den ungerecht Liebenden dem Untergange zu entreißen, sondern auch das durch die wilde Begier ertödtete Rechtsbewußtsein in der Reue des Sünders wieder zum Leben zu bringen. — Wenn irgend wo, bekundet Shakespeare in Maaß für Maaß seine protestantische Richtung. Denn hier führt der Dichter den Beweis, daß das Amt nicht den Richter, das Kleid nicht den Träger deckt, sondern Jedermanns Thaten nach dem Maaße des Sittengesetzes gemessen werden; nach dieser Seite hin hat Angelo's Figur etwas Tendenziöses.

Digitized by Google

Am erschütterndsten kommt die sich verirrende Liebe im Othello zur Erscheinung, in dem bejahrten Mohren von Venedig, dessen heldenhaftes Wesen die Neigung der jungen, schönen Senatorentochter Desdemona gewonnen hat, dessen heißblütige Natur jedoch von den Einflüsterungen seines bösen Engels, des Fähndrichs Iago, sich umgarnen, zur wahnwitzigsten Eifersucht hinreißen, der verleumdeten Unschuld den Untergang und schließlich sich selbst ein trostloses Ende bereiten läßt. — Othello's Leidenschaft, der vertrauensvollen, selbstlosen Hingabe entbehrend und dem Argwohn den ungezügeltsten Spielraum gewährend, sucht in eifriger Verfolgung ihres Sonderinteresses lediglich das Ihre und verkehrt und verliert sich in den Irrgängen des grassesten Egoismus, so

> — daß vergiftet wird die Knospe,
> Daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt,
> Und jeder künft'gen Hoffnung schöne Frucht.

Die Motive für diese Eifersucht, für die Leidenschaft, die nach Schleiermacher's geflügeltem Wort mit Eifer sucht, was Leiden schafft, schöpft der Mohr aus seiner eigensten Persönlichkeit. Wenngleich er als Kriegsmann und Held hochgepriesen dasteht, sein biederes Wesen, seine liebevolle, treue, edle Art selbst von seinem Widersacher gerühmt wird (Othello I, 3; II, 1), so scheidet ihn doch die dunkle Hautfarbe einer gering geschätzten Rasse von dem stolzen Patriziate Venedigs und seinen blühenden Töchtern. Er bleibt ein Fremdling in diesen Kreisen trotz seiner Verdienste um die Republik. Dazu kommt, daß sein schwarzwolliges Haupthaar bereits die Silberfäden des gereiften Mannesalters durchziehen. Wenn dessenungeachtet seine Heldenkraft in einer vielumworbenen, jungen Tochter des anders gearteten Landes eine so ungetheilte Bewunderung hervorruft, daß sie über den Abstand der Jahre, den Rassenunterschied hinwegsehend, „ihn liebt, weil er Gefahr bestand“, und er in gleicher Vergessenheit „sie liebt, um ihres Mitleids willen“, so ist und bleibt dieser Seelenbund, der die Schranken der Sitte und Konvenienz mit kecker Zuversicht überspringt, widernatürlich. Die Ueberschreitung der Naturgrenze rächt sich bitter; das Bewußtsein seiner Häßlichkeit, seines Fremdseins unter einem Volke anderer Rasse, macht Othello für den geringsten Argwohn gegen die Beständigkeit jener Geistesliebe Desdemonens zugänglich. Sein durstiges Ohr saugt mit stets wachsender Begier die Einflüsterungen des tückischen Iago ein — der Eifernde, nur sein Ich im Auge Behaltende, untersucht, prüft nicht; die plumpesten

Digitized by Google

Machinationen, Scheinbeweise, deren Nichtigkeit mit Händen zu greifen, sind hinreichend, jeden Funken gesunder Vernunft auszulöschen — seine Urtheilskraft sinkt von Stufe zu Stufe, wie die Zügellosigkeit seiner Einbildungskraft wächst. Derselbe Othello, der bei seiner Landung an der Küste von Cypern, nachdem er auf der Meerfahrt von der Geliebten getrennt gewesen, in die Worte ausbricht:

O meine Wonne!
Wenn jedem Sturm so heitre Stille folgt,
So mag er blasen, bis er Todte weckt;
Dann mag das müde Schiff die Meeresberge
Olympushoch erklimmen und so tief
Sich wieder tauchen, als der Hölle Grund.
Jetzt sterben wäre wohl das höchste Loos;
Denn meine Seele fühlt so reines Glück,
Nichts, fürcht' ich, bringt das dunkle Schicksal mehr,
Was dieser Wonne gleicht —

derselbe zartsinnige Liebende entäußert sich nach und nach, unter dem zersetzenden Einflusse der Selbstliebe, des edleren Theils seines Ichs dergestalt, daß er die Angebetete als „Dirne, freche Buhlerin, als giftig Unkraut" brandmarkt, sie in brutaler Weise mißhandelt und schließlich in das treuste Herz seinen Dolch zu versenken den Entschluß faßt.

Sobald ihm der Tod Desdemona's zur Nothwendigkeit geworden, nimmt sein Wahn gewissermaßen Methode an. Bis hierher, so lange es in ihm gährt, ohne Haltung, schreitet er, mit sich einig, gefaßt, „milder als zuvor" zur That:

Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!
Laßt sie mich euch nicht nennen, keusche Sterne!
Die Sache will's.
Thu' aus das Licht — und dann — thu' aus das Licht! —
Ja lösch' ich dich, du flammenheller Diener,
Kann ich dein vorig' Licht dir wiedergeben,
Sollt' ich's bereun; doch dein Licht ausgethan,
Du Meisterstück der herrlichen Natur —
Nie find' ich den Prometheusfunken wieder,
Dein Licht zu zünden. — Pflückt' ich deine Rose,
Nie kann ich ihr den Lebenswuchs erneu'n,
Sie muß, muß welken. (Küßt sie.) Dufte mir vom Stamme,
O würz'ger Hauch, der fast Gerechtigkeit
Ihr Schwert zu brechen zwingt. Noch einen! einen!
Sei wann du todt bist so; dann tödt' ich dich,
Und liebe dich nachher — noch einen, und den letzten!
So süß war nie so tödtlich. Ich muß weinen.

Digitized by Google

Doch sind's grausame Thränen; dieser Schmerz
Ist wie des Himmels — strafend, wo er liebt!

Wie zart und sinnig, und dabei wie raffinirt grausam! Die Sache will's! Die selbstische Liebe, die nur das Ihre sucht, bildet sich ein, der Gerechtigkeit Genüge leisten zu müssen. Mit derselben soldatischen Unerbittlichkeit, mit welcher der Feldherr Othello über die Trunkenheit und den Friedensbruch seines Lieutenants Cassio zu Gericht gesessen, redet sich der vermeintlich betrogene Gatte ein, der ihm gewordenen Verletzung seiner Ehre, für die er Zeit seines Lebens Alles gethan, ein Sühnopfer schuldig zu sein. In seiner Verblendung spielt der Wahnbethörte Ankläger, Zeuge, Richter und Henker zugleich und würgt die Unschuld, taub gegen alle Betheuerungen, gegen das rührendste Flehen. — Allerdings übt Othello, als er aus seinem Wahn erwacht, dasselbe strenge Richteramt über seine eigne That; er verurtheilt sich selbst zum Tode, vollzieht auch diesen Spruch. Das durch die irrende Liebe zu Falle gebrachte Heldenthum rafft sich so zum letzten nothwendigen Gerechtigkeitsakte auf. — Und diese Sühne ist des Dichters eigenste Erfindung, worin er von seiner Quelle, der Erzählung des Giraldi Cinthio, wesentlich abweicht; bei alledem wird sie jedoch kaum im Stande sein, dem Zuschauer über das Quälende der Situation hinwegzuhelfen, so wenig wie die Folie, die Shakespeare dem heldenhaften Mohren in der Figur des schwächlichen, elenden Venezianers Rodrigo, des abgewiesenen Freiers Desdemona's, beigegeben hat, die Sympathie für den Bevorzugten wesentlich zu fördern geeignet sein dürfte. Othello's Gebahren wird immer mehr Entrüstung als Mitleid hervorrufen. Um so mehr Ursache hat der Darsteller, durch maßvolles Auftreten die Härten der Rolle zu mildern und einer realistischen Auffassung und Durchführung derselben nicht allzu freie Bewegung zu gestatten. Dies Maaßhalten wird er m. E. am einfachsten erzielen, wenn er mehr das gekränkte Ehrgefühl hervorhebt, als das Ueberschäumen des unter einer heißeren Sonne gezeitigten Temperaments, wenn er beim Erwachen und Wachsen der Eifersucht mehr das Psychologische, als das Naturalistische pointirt, und wo den Helden das heiße Blut über die Schranken hinausreißt, durch Verweilen bei den eingestreuten lyrischen Partien den verletzenden Eindruck, dem ohne eine künstlerische Behandlung der Rolle die Erscheinung des rasenden Afrikaners verfallen muß, abzuschwächen sucht.

Othello ist bisher immer Bühnenstück geblieben, nicht allein,

Digitized by Google

weil es ein interessantes Problem — die Geistesliebe eines verschiedenen Rassen angehörigen Paares — in der spannendsten Weise behandelt, sondern auch, und zwar hauptsächlich, weil es sich im kunstvollsten Aufbau dramatisch entwickelt und die Handlung als Produkt des seelischen Entwickelungsganges des Handelnden fortschreiten läßt und zur Katastrophe führt. Je glänzender die Dichtung sich erweist, um so mehr müssen die darstellenden Künstler sich berufen fühlen, den Stachel, den der Stoff dieser Mustertragödie in sich birgt, durch eine gehaltene Gestaltung des Hauptcharakters weniger verwundbar zu machen. Hamlet's Lehre an die Schauspieler in Helsingör ist hier so recht eigentlich zu beherzigen:

> Mitten in dem Strom, Sturm und um so zu sagen Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt.

II.

Schiller nennt die Liebe „die Königin der Seelen, deren Hoheit sich jedes Element unterwerfen müsse“, und allerdings an den bisher erörterten Charakteren dürfte sich das deutsche Dichterwort in eminentem Sinne bewahrheiten. Zuweilen begiebt sich jedoch Eros dieser seiner Herrschermacht und kleidet sich in das bescheidene Gewand der Abhängigkeit, indem er sich der stärkeren Gewalt der Thatsachen unterordnet. Wo die Liebe sich selbst Zweck ist, macht sie sich in unwiderstehlicher Weise Alles dienstbar, was in ihr Bereich eintritt; wo sie indessen davon abstrahirt, sie selbst sein zu wollen, wo sie äußern Einwirkungen ein Uebergewicht einräumt, fügt sie sich auch andern Zwecken, weil sie nicht minder zu dienen gelernt hat.

Shakespeare bringt diese Abhängigkeit der Liebesverhältnisse, sei es von gewissen Gegenwirkungen, sei es von Zufälligkeiten der Außenwelt, in einer ganzen Reihe von erotischen oder doch wenigstens erotisch gefärbten Charakteren zur Erscheinung, und wenn wir diese Repräsentanten der sich den Thatsachen assimilirenden Liebe (*Fancy*) bestimmten gemeinsamen Gesichtspunkten unterstellen wollen, so werden wir wohl in erster Linie den Zweck ins Auge zu fassen haben, den der Dichter bei Darstellung der Liebe in den Banden der Situation verfolgt haben mag. Derselbe scheint mir ein doppelter zu sein: ein tendenziöser und ein rein

Digitized by Google

pragmatischer — tendenziös in den beiden satyrischen Stücken Verlorene Liebesmüh und Troilus und Cressida, sowie in der Parodie des Sommernachtstraums, rein pragmatisch dagegen in der Mehrzahl der Komödien, in welchen es dem Dichter darauf ankommt, für den Verlauf der Handlung, namentlich der erotischen, erheiternde Zufälligkeiten bestimmend eintreten, die Laune, die Situationskomik frei walten zu lassen, nicht minder in einigen Tragödien, in welchen sich als Zwischenfall ein Liebesverhältniß in eine ernste, nicht-erotische Handlung eingeschoben vorfindet, wie in der Historie Heinrich VI., I. und II. Theils, ingleichen im Lear und Hamlet. Hier wird Eros lediglich zur Vervollständigung der Charakterbilder gewisser Handelnden (des Lords Suffolk, des Bastards Edmund und des Dänenprinzen Hamlet), also nur episodisch, so zu sagen als sekundärer Beiläufer zur Haupthandlung verwendet.

Nirgends verfällt bei Shakespeare die Liebe in eklatanterer Weise dem Komischen, nirgends muß sie mehr mit sich spielen lassen, als, wie schon der Titel der Komödie andeutet, in der Verlorenen Liebesmüh, in der Satire des Dichters auf den angekünstelten Bildungstrieb des Elisabethischen Zeitalters. Sie läßt sich hierin herbei, das ascetische Gelöbniß des Königs von Navarra und seiner drei Hofherrn:

> Für Gold, Pracht, Liebe abgestumpft zu sein
> Und nur zu leben in der Weisheit Hain,

die Narrheit dieses Wissenschaftsbundes zu Falle zu bringen und die akademische Schul-Erotik an sich selbst ihre ironische Buße vollziehen zu lassen. — Wir sehen hier Eros im Dienste des Spottes, selbst spöttisch angehaucht, mitten im Getriebe scherzhafter Intriguen, bald Spielball der Laune, bald selbstthätiger Intriguant:

> Denn Lieb' ist voller Eigensinn und Unart,
> Muthwillig wie ein Kind, abspringend, eitel,
> Erzeugt durch's Aug' und deshalb gleich dem Auge,
> Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasien,
> Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel
> Der Dinge Wechsel schnell vorüber rollt.

Wenn der neckische Knabe im leichtgeschürzten Spiele der Natur über die Unnatur zum Siege verhilft, so ist es doch eben nur die Laune des Zufalls, mit der er gegen die ascetische Marotte der Philosophen operirt und dieselbe in die Flucht schlägt.

Der hervorragendste der durch die Liebe ad absurdum ge-

Digitized by Google

führten Wissenschaftsbündler ist der lustige Biron, eine gesunde Natur, so ehrlich wie scharfsichtig, der nicht allein das Nutzlose des Enthaltsamkeitsgelübdes von vornherein durchschaut hat, sondern es auch schmucklos ausspricht:

Ei, jede Lust ist eitel — die zumeist,
Die sich, mit Pein erkauft, als Pein erweist.
Wie, wenn du peinlich spähst in einem Buch
Nach Licht der Wahrheit, aber dein Gesicht,
Geblendet von der Wahrheit, schaut nur Trug.
Licht, das nach Licht sucht, stiehlt dem Licht das Licht.
Eh' du das Licht entdeckst im dunkeln Graus,
Wird blind dein Auge und das Licht geht aus.
Drum sieh', wie man dem Auge Lust bereitet,
Indem sich's auf ein schön'res Auge wendet,
Das uns verwirrt zwar, doch zugleich uns leitet
Und uns das Licht schenkt, das uns erst geblendet.
Solch' Studium ist glorreicher Sonnenschein,
Den zu erspähn nicht freche Blicke nützen.
Was kommt heraus bei ew'gen Plackerei'n?
Aus fremden Büchern morsche Meinungsstützen.
Den ird'schen Pathen aller Sphärenreihn,
Die jeden Fixstern dir bei Namen nennen,
Nutzt doch nicht mehr der hellen Nächte Schein,
Als denen, die lustwandelnd keinen kennen.
Wer zu viel weiß, weiß Dunst. Zum Namen-Leihn
Gehört nichts weiter, als Gevatter sein.

Obwohl er prognostizirt:

Dies Muß macht Alles noch, was wir geschworen
Drei Jahre lang dreitausend Mal zu Schanden;
Denn Jedem sind die Triebe angeboren,
Die keine Kraft, nur Gnade hält in Banden —

geht er auf den Plan des Königs ein, weil ihm die gelehrte Mummerei Spaß macht, und darum kommt er auch mit humoristischer Sophistik über den offenbar in Aussicht stehenden Bruch des Gelübdes hinweg. So wie er sieht, daß einer nach dem andern seiner Genossen dem natürlichen „Triebe“ verfällt, verfolgt er dieselben mit der ganzen Schärfe seines beißenden Witzes, und sofern er sich selbst nicht verschont und das Mittel, durch welches das Gelübde zu Falle gebracht wird, die Liebe zusammt den Gegenständen ihrer Zuneigung ironisirt, wird er zum liebenswürdigsten Humoristen, dem selbst das ehrliche Bestreben nicht fehlt, sich alles Ernstes der verrätherischen Leidenschaft zu der schwarzäugigen Rosaline entschlagen zu wollen.

Digitized by Google

Das direkte Gegentheil Biron's ist der junge König, ein geborener Doktrinär, steif, pedantisch, in dem nicht Wissensdrang, sondern lediglich die Eitelkeit jene seltsame Enthaltsamkeits-Idee zur Erscheinung gebracht hat. Dafür überwältigt ihn aber auch Eros zuerst und am heftigsten. Der ehrliche Biron giebt ihm Schuld, er sei der Verliebteste von Allen. Das Sonett, das er an die von ihm angebetete Prinzessin von Frankreich richtet (IV, 3), athmet auch die leidenschaftlichste Gluth. Seine Versuche, diese Flamme und den Bruch des Gelübdes vor den Eidesgenossen zu bergen und vor seinem Gewissen als entschuldbar darzustellen, stempeln ihn zum verstocktesten der Sünder.

Der Dritte im Bunde, Longaville, „ein Mann von edeln Gaben, geschickt in Kunst, in Waffen hoch gepriesen, um Nichts zu tadeln, als um kecken Witz mit allzudreistem Willen", macht sich wenigstens über den Eidbruch keine Illusionen, schiebt jedoch die Verantwortlichkeit hierfür seiner „Herzenskaiserin", der süßen Maria, zu, wobei er schließlich eine höchst bedenkliche Moral entwickelt:

Ein Schwur ist Hauch; ein Hauch ist Dunst — von mir
Als Erde saugt dein holder Sonnenschein
Den Dunstschwur auf, und jetzt ist er in dir.
Ist er gebrochen, ist die Schuld nicht mein.
Brach ich ihn? — Welcher Narr wird sich besinnen,
Kann Eidverlust ein Paradies gewinnen!

Auch Dumaine, der vierte Stoiker, „der wohlerzogene junge Mann, zu schaden kräftig, doch dem Bösen fremd, durch Herzensgüte, Witz und Schönheit gleich geschmückt", der Jüngling, der es offenbar mit dem Plane des Königs am Ernstesten gemeint hat, weil in ihm eine philosophische Ader steckt, ein gewisser idealistischer Zug, der ihn von dem mehr realistisch gehaltenen Lebensvirtuosen Longaville wesentlich unterscheidet, bekennt sich in einem reizvollen, sinnigen Liebesgedicht an seine Käthe schuldig, und plädirt nur für mildernde Umstände, indem er geltend macht, Käthe's Schönheit sei so überwältigend, daß sie selbst einen Zeus zu Falle gebracht hätte.

Diesem ironisirenden Spiele der Liebeslaune biegt das karrikirte Verhältniß des spanischen Betteldons, des gespreizten Armado zur Bauerndirne Jaquenetta ein erheiterndes Paroli. Eros, während er die Wissenschaftler hänselt, muß es über sich ergehen lassen, in der verkehrten, schwülstigen Leidenschaft des albernen Miles gloriosus selbst genarrt zu werden, dem Lächerlichen zu verfallen.

Digitized by Google

Noch mehr, der lose Schelm kommt nicht einmal bei den von ihm angezettelten Händeln zum Ziele, indem sich seine „Mühe vorerst als verloren“ ausweist und ein ernstes Ereigniß, der Eintritt einer Hoftrauer, dem neckischen Uebermuthe ein jähes Ende bereitet, so daß, wie Gervinus sich ausdrückt, gegen die Gewohnheit des Lustspiels „Hans sein Gretchen“ nicht einmal heimführt, vielmehr dieser Erfolg in weite Ferne gerückt wird. —

Während hier die Satire in heitern Wendungen sich ergeht, läßt sie sich in Troilus und Cressida in ihrer ganzen Schärfe und Bitterkeit los. Das in seinen Sonetten mehrfach variirte Thema, das in dem Schlußwort des 147. gipfelt:

For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night —

scheint der Dichter in dieser Tragi-Komödie auch dramatisch behandelt zu haben. Das Werk originirt aus derselben dunkeln Zeit pessimistischer Anschauungen, in welcher Shakespeare den Othello und den Timon von Athen dichtete. Was Wunder, daß er sich getrieben fühlen mochte, wie Karl Eitner treffend bemerkt[1]), in diesem Drama des absoluten Widerspruchs den Ingrimm über so manche Erscheinungen des Weltenlaufs durch eine Art von Göttergelächter über die Tollheit der Menschen loszuwerden.

In den Mittelpunkt des bunten trojanischen Kriegsgemäldes stellt er den Liebeshandel zwischen dem Priamssohn Troilus und der schönen, in Troja gefangen gehaltenen Tochter des Griechen-Priesters Calchas hinein, ein Verhältniß, das sich nicht gerade durch Sauberkeit auszeichnet und eben deshalb zur satyrischen Behandlung anreizen mochte. Wie Cressida das Konterfei der Modedamen zur Zeit des lustigen Altengland darstellt, so wird im Troilus der Typus der jeunesse dorée, der jugendlichen Vornehmen damaliger Zeit gezeichnet, die durch die Buhlerkünste der Londoner Lionnen angelockt und verliebt gemacht, in's Garn gehen, um mit ihrem Liebeswahne Schiffbruch zu erleiden. Demgemäß ist der junge Troerprinz mit der ganzen Empfänglichkeit der leicht erregbaren Jugend für ritterliches Wesen ausgestattet; Ulysses rühmt ihn (Troilus und Cressida, IV, 5) als

— fest von Wort,
In Thaten redend —
Offen und frei von Herzen und von Hand.

---

[1]) Jahrbuch III, S. 287.

Digitized by Google

Im Feuer seines Jugendmuthes begegnet er den älteren Brüdern, dem bedächtigeren Helden Hektor und dem Priester Helenus im Kriegsrathe der Troer mit keckem, vorlautem Trotz:

— Schwatzt ihr von Gründen,
So schließt die Thor' und schlaft. Mannheit und Ehre
Gewännen Hasenherzen, mästeten
Sie sich mit Gründen — Grübeln und Erwägung
Macht blaß die Lebern, lähmt die frische Regung —

und die Friedensmahnungen der Seherin Cassandra weist er mit unverhaltenem Hohne zurück. Als echter Ritter glüht er mit derselben Ueberschwenglichkeit wie für die Kampfesehre so für die Dame seines Herzens. Obgleich er mit seiner phantastischen Anbetung an eine Schöne gerathen ist, die Ulysses auf den ersten Blick als leichtfertig erkannt hat und brandmarkt:

An ihr spricht Alles, Augen, Wangen, Lippen,
Ihr Fuß selbst spricht; es blickt der üpp'ge Sinn
Aus jedem Glied ihr und Gelenk des Körpers —

so sieht seine urtheilslose Verliebtheit in Cressida nur das Ideal aller Weiblichkeit. Im arglosen Glauben an die Treue seines Mädchens und in der Uebernommenheit seiner Gefühle ergeht er sich gegen den Griechenfürsten Diomedes, der die Schöne gegen den gefangenen Troer Antenor auswechselt, in renommistisch schwülstigen Tiraden, indem er ihm mit der Mahnung: „sie gut zu halten, weil er's ihm heiße“, die Drohung in's Gesicht schleudert:

Denn beim furchtbaren Pluto! thust du's nicht,
Wär' auch dein Schutz Achilles ries'ge Wucht —
Du hast gelebt!

Dem Phantastischen dieses Liebesfiebers entspricht die Enttäuschung, als dem Verliebten der handgreifliche Beweis von Cressida's Untreue, mit der sie sich eben so leicht als frivol dem Stutzer Diomedes an den Hals wirft, in Calchas' Zelte geführt wird. Seiner Entrüstung macht der Betrogene in den üblichen überschwenglichen Drohungen gegen den Galan der Dirne Luft, die schließlich darauf hinauslaufen, daß Diomedes bei Gelegenheit des so pomphaft angekündigten Zweikampfs dem jungen Troerprinzen sein Streitroß, einen „feinen Hengst“ abnimmt und die Beute der galanten Dame zusendet (V, 5). Bei Homer[1]) wird

[1]) Ilias XXIV, v. 257.

Digitized by Google

Troilus nur als ein früh gefallener Sohn des Priamus leichthin erwähnt; Shakespeare läßt uns über sein demnächstiges Schicksal im Ungewissen — nur einmal noch tritt er kämpfend im Schlachtgewühle auf und schließt das Drama mit einer Klage auf Hektor's Fall und einer Verwünschung auf Pandarus, den Oheim der falschen Cressida, den Begünstiger seiner Liebesthorheit.

So verrinnt die Tragikomödie ohne dramatischen Ausgang im Sande. Dem Dichter genügt es, den Betrug des Mädchens und das Nichtige des Verhältnisses konstatirt zu haben; die Satire über den Wankelmuth der Londoner Schönen ist damit erschöpft, diese Art der grillenhaften, unbeständigen Liebe (*Fancy*) zur Genüge gekennzeichnet. —

Die Absicht des Dichters bei Verwendung der Liebe zu tendenziösen Zwecken tritt wohl kaum deutlicher zu Tage, als im Sommernachtstraum, in dem reizvollen Schattenspiele, in dem Alles Caprice, Alles Laune ist, Eines das Andere und Jedes sich selbst parodirt, und das Ganze, wie Ulrici ausführt, als Illusion sich darstellt.[1]) Am buntesten treibt es das Doppelpaar, dessen erotische Beziehungen sich in die wunderbarsten Zufälligkeiten und Irrungen verwickeln. Demetrius, früher in Liebe zu Helena, hat diese verlassen und wirbt um die Geliebte seines Freundes Lysander, Hermia, von dem Vater derselben begünstigt. Um dessen Machtgebote zu entgehen, fliehen Lysander und Hermia in einen Wald bei Athen, bis wohin die väterliche Gewalt sie nicht erreichen kann, verfolgt von Demetrius, dem wiederum die verschmähte Helena nachläuft. Ein Zauberspuk der Elfen richtet hier unter den Flüchtigen eine heillose Verwirrung an, indem beide Jünglinge in Folge des ihnen in die Augen eingeträufelten Saftes der Blume Lieb'-im-Müßiggange, in Helena verliebt, und Beide von Hermia abwendig gemacht werden, die, vorher von Zweien angebetet, auf einmal gänzlich verlassen dasteht. Oberon, der Elfenkönig, bemerkt zur rechten Zeit den von seinem dienstbaren Geiste Droll angerichteten Spuk und stellt durch ein Gegenmittel das frühere Verhältniß Lysander's zu Hermia wieder her, indem er es bei den Wirkungen jenes Zaubersaftes auf Demetrius beläßt und so die Paare Lysander-Hermia und Demetrius-Helena vereinigt.

---

[1]) Ulrici, Dramatische Kunst Shakespeare's II, S. 233 u. ff.

Digitized by Google

Wie über das ganze Treiben der Sommernachtstraumgestalten in dem Zauberwalde bei Athen verbreitet sich auch über die Charaktere der beiden Liebhaber ein magisches Helldunkel, aus dem nichts destoweniger wie auf einem Rembrandt die Köpfe der jungen Athener deutlich hervortreten. Lysander ist offenbar edler gestaltet, als sein Freund und Nebenbuhler, ruhiger und bestimmter. Gegen den Spruch des Vaters, wie seines Fürsten, der ihm die Geliebte weigert, reagirt er durch Hermia's Entführung. Nur das sinnbethörende Zauberkraut Droll's entrückt ihn seinem Ich; den bis dahin zartsinnig Liebenden faßt ein plötzlicher Widerwille gegen seine Angebetete, daß er sie in nichts weniger als galanter Weise von sich wegschilt — indessen, durch Oberon's Entzauberung „zum natürlichen Geschmack genesen", kehrt er zu seinem frühern Wesen zurück. Demetrius dagegen, flatterhaft, unwirsch, fahrig, ohne Selbstvertrauen, ein Poltron, der sich an den Vater wenden muß, um Gegenliebe zu erzwingen, gewinnt erst Haltung durch den Zauberspuk, der seine ungestüme Schroffheit sogar zu einem ruhigen Humor verkehrt. — Beide Liebhaber tauschen sonach Rollen und Charakter: der Eine tauscht nur sein früheres Selbst wieder ein, während der Andere zu seinem wahren Glücke vertauscht bleibt. Alles *Fancy!*[1])

Ebensowenig wie bei der tendenziösen Verwendung der bisher besprochenen Liebeshändel legt es der Dichter in einer Reihe von Lustspielen darauf an, die Liebe in ihren vertiefenden Erregungen darzustellen. Wenngleich Eros darin meist den Angelpunkt bildet, also pragmatisch von Bedeutung ist, so abstrahirt hier der Autor von allen ethischen Erwägungen, indem er dem leicht geschürzten Spiele um des Spieles willen, den Zügel schießen und das Pragmatische, die Situation durch sich selbst wirken läßt!

Von diesen Intentionen scheint mir die Konzeption der kunstvollsten aller Komödien, des Kaufmanns von Venedig und besonders die Zeichnung der darin handelnd auftretenden Liebhaber ausgegangen zu sein. — Bassanio, der Venezianer, der Kavalier von ebenso feinen Formen, wie nobler Gesinnung, freit um Portia, die Erbin von Belmont, zunächst um ihrer Reichthümer willen. Er gesteht ganz offen:

---

[1]) Vergl. übrigens Oechelhäuser, Jahrbuch V, S. 319. Dr. Wölfell, Nürnberger Album d. 1852, S. 120 u. ff.

Digitized by Google

Wie sehr er seinen Glückstand hab' erschöpft,
Indem er glänzender sich eingerichtet,
Als seine schwachen Mittel tragen konnten.
— Seine Sorg' ist bloß,
Mit Ehren von den Schulden loszukommen,
Worin sein Leben, etwas zu verschwend'risch,
Ihn hat verstrickt.

Daß die reiche Porzia, auf die er sein Auge geworfen, schön ist, „und schöner als dies Wort, von hohen Tugenden", steht bei dem jungen Edelmann erst im zweiten Artikel seines Liebeskatechismus, und da er selbst ein feiner Mann, hübsch und stattlich sich ausnimmt, so ist es eben kein Wunder, daß er „von ihren Augen einst holde, stumme Botschaft empfing", die ihn ermuntert, mit den nöthigen Mitteln zur Brautfahrt von seinem Freunde Antonio ausgestattet, das Wagniß der für Porzia's Liebesglück allein präjudizirlichen Kästchenwahl zu bestehen. Gewitzigt, wie er ist, trifft er das rechte Kästchen und gewinnt auf diese Weise die Hand und die Reichthümer der von ihm begehrten Braut. — Als sein Trabant figurirt neben ihm der lustige Graziano, nicht bloß sein Begleiter auf der Brautfahrt nach Belmont, sondern auch sein Seitenstück beim Werbeakt, indem er Porzia's Dienerin, die muntere Nerissa, acceptabel findet und hierbei in die Position geräth, von dem Treffer Bassanio's auch für seine Lebenslage Nutzen zu ziehen.

Denn werbend hier, bis ich in Schweiß gerieth,
Und schwörend, bis mein Gaum von Liebesschwüren
Ganz trocken war, ward ich zuletzt — geletzt
Durch ein Versprechen dieser Schönen hier,
Mir Liebe zu erwiedern, wenn eu'r Glück
Ihr Fräulein erst gewönne.

Ein allzeit aufgeräumter, dabei witziger Schwadroneur, gerirt er sich, wenn auch als Gentleman, doch eben so derb, wie sein Freund Bassanio fein ist. Lorenzo endlich, ebenfalls vom Gefolge des venezianischen Patriziers, ist in die Tochter des reichen Juden Shylock verliebt und entführt das hübsche Kind vom Stamme Israel zusammt einem recht erklecklichen Theile des väterlichen Reichthums, weil sie eine gute Partie, graziös ist und die nöthige Pietätlosigkeit besitzt, sich von dem väterlichen Hause wie von dem Glauben Israels loszulösen. Lorenzo, von leichterem Genre, als sein Patron, wie seine Entführungsaffaire schon kund giebt, ist ein phantastischer Schwärmer, ein Mondnachtplauderer, ein

Digitized by Google

lyrisch sentimentaler Amoroso. — Alle drei Liebhaber im Kaufmann von Venedig haben das mit einander gemein, daß ihnen die Leidenschaft nicht eben tief geht und sich als abhängig darstellt von äußern pragmatischen Einwirkungen, von Kästchenwahl und Entführungszauber, im Graziano sogar als eine zwiefach bedingte Liebe, als duplex conditio suspensiva, subjektiv wie objektiv komisch.

Wie im Kaufmann, präsentirt sich Eros auch in den lustigen Weibern von Windsor finanziell angeflogen — nur noch unverhüllter. Ganz abgesehen von Falstaff's Liebeshändeln, die der alte bankerutte Schlemmer mit den aufgeräumten Bürgersfrauen anzettelt, und nur als Spekulation auf die Geldbeutel ihrer Männer, begüterter Shopkeepers, kultivirt, bekennt Fenton, der professionirte Liebhaber des Lustspiels, der Freier von Jungfer Anna Page, ganz schmucklos:

> Zwar leugn' ich nicht, daß deines Vaters Reichthum
> Der erste Anlaß meiner Werbung war,
> Doch werbend fand ich dich von höherm Werth,
> Als Goldgepräg und Beutel, wohl versiegelt,
> Und deines Innern echte Schätze sind's,
> Wonach ich einzig trachte.

Wie dem Bassanio, hat ihm „Verschwendung sein Gut geschädigt durch früheres Schwärmen mit seinen wilden Freunden", und darum hegt der Vater Page um so begründetere Bedenken, „er möge die Tochter nur um ihres Geldes willen lieben", als er, der Kavalier, „zu hoch von Abkunft sei" für das einfache Bürgermädchen. Wie Bassanio, gewinnt auch er die Braut durch einen Zwischenfall, nur nicht so ehrlich wie dieser, sondern durch eine Prellerei der Eltern und der beiden andern von dem Ehepaar Page begünstigten Bewerber, unterstützt von dem niedlichen Aennchen, die dem hübschen, eleganten, wenn auch verarmten Edelmanne vor dem albernen Junker Schmächtig und dem närrischen Doktor Cajus ohne Zögern den Vorzug giebt.

Das graziöseste aller Lustspiele, den heiligen Dreikönigsabend oder Was Ihr wollt, bezeichnet W. Koenig[1]) als das komische Gegenstück zu Romeo und Julia, als die Komödie der Liebe, d. h. des phantastischen Gebildes der Neigung und Einbildung zugleich (*Fancy*). Und allerdings — hierin ist Alles liebeskrank,

---

[1]) Jahrbuch VIII, S. 202 ff.

Digitized by Google

von dem Herzog Orsino bis auf die Clowns, die Junker Bleichenwang und Rülp herab, selbst den puritanischen Haushofmeister Malvolio nicht ausgenommen, den Inbegriff steifleinener Aufgeblasenheit, salbungsvoller Eitelkeit, ehrenhafter Geckenhaftigkeit. Von demselben Fieber sind auch die darin agirenden Frauen — die Gräfin Olivia, die um Liebeslohn dienende Viola, sowie die muntere Kammerzofe Maria — angesteckt. Das Ganze, Haupthandlung wie Episode, ist die reizvollste Beweisführung für den Satz:

— so full of shapes is fancy,
That it alone is high-fantastical.

Als ein solches Gemisch von Verliebtheit und Phantasterei tritt uns der eine Amante von Fach, der Herzog Orsino, entgegen, der Schwärmer, der, „in frischer, fleckenloser Jugend blühend, von Gestalt und Gaben der Natur ein feiner Mann“, sich in eine unerwiderte Leidenschaft zur Gräfin Olivia hineinredet, offenbar, weil ihn die Regierungssorgen um sein Herzogthum Illyrien nicht allzusehr drücken und er nichts Besseres zu thun hat, als sich auf Blumenmatten träumend zurückzuziehen und sich in die Musik, „der Liebe Nahrung“, zu versenken. Er gefällt sich unverkennbar in der Rolle des verschmähten Liebhabers, „sein Gemüth wie ein Opal in allen Farben spielen“ zu lassen. Obwohl abgewiesen, schickt er beharrlich seiner Spröden Liebesbetheuerungen und Pfänder seiner Neigung zu. Ueber dieser Phantasterei, so wie er ist und sich selbst charakterisirt:

Unstet und launenhaft in jeder Regung —

übersieht er ganz, daß er eigentlich in latenter Liebe zu Viola steht, seinem verkleideten Pagen, dem Postillon d'amour; die treuen Dienste des Mädchens müssen ihm erst die Augen darüber öffnen, daß er in ihr „seiner Liebe Braut“ zu suchen habe:

Orsino's mistress and his fancy's queen,

und so fällt diesem Schmachter ohne sein Verdienst der werthvollste Besitz zu — Viola, das Mädchenideal. — Von anderem Schrot und Korn ist der zweite Liebhaber ex professo, der Zwillingsbruder Viola's, Sebastian, ein gesunder, frischer Bursch, auch der geistige Zwilling seiner Schwester. Auch ihm fällt die Liebe, so zu sagen, in den Schoß; der Aehnlichkeit und darum der Verwechslung mit Violen hat er es zu danken, daß sich ihm die Gräfin Olivia, die von einer heftigen Leidenschaft zu dem ver-

Digitized by Google

kleideten Liebesboten des Herzogs ergriffen ist, bei der ersten Begegnung ohne Weiteres an den Kopf wirft. Doch er besinnt sich nicht lange:

> Wo weht dies her? wie dünkt es meinem Gaum?
> Bin ich in Wahnsinn oder ist's ein Traum?
> Tauch' meinen Sinn in Lethe, Phantasie!
> Soll ich so träumen, gern erwach' ich nie!

Munter zugreifend, geht er mit Olivien zum Traualtar. So bietet sich in dem Zwillingspaar der Geschwister das Heilmittel von selbst, woran die krankhaften Liebesgrillen des Herzogs und der Gräfin gesunden.

In der Nachbildung der Menächmen des Plautus, in der Komödie der Irrungen, die allgemein und mit Recht für eine Jugendarbeit des Dichters gehalten wird, haftet das Interesse weniger an der Zeichnung der Charaktere, als vielmehr an der Komik der verwirrenden Situationen, die durch die frappante Aehnlichkeit der sich einander fremden Zwillingsbrüder hervorgerufen werden. Diese beiden Antipholus, von welchen der Eine in Ephesus ansässig, der Andere nach dort von Syrakus zugereist ist, lassen sich ihrer äußern Konformität ungeachtet in der Charakteristik recht wohl auseinander halten. Der Eine, der Epheser, mit der eifersüchtigen Adriana verheirathet, hat die Ehestandsschule nicht ohne Erfolg durchgemacht: er ist eine praktische Natur, die sich in allen Lebenslagen zu helfen weiß. Dazu kommt, daß ihm, dem in Ephesus Angesessenen, Alles bekannt, geläufig ist, was seinem Auftreten eine Sicherheit giebt, die dem fremden Zwillingsbruder fehlt. Dafür treffen ihn aber auch die unangenehmen Folgen der Verwechselungen mit dem Bruder ausnahmslos. Der Letztere, der Syrakuser, der eigentliche Amante des Stücks, gerirt sich zurückhaltender, galant gegen Adriana, seine Schwägerin, die ihm als solche bisher unbekannt geblieben ist, schwungvoll in der Bewunderung Lucianens, der Schwester Adriana's, in die er sich sterblich verliebt und die er demnächst nach Entwirrung des Knotens als Gattin heimführt. Kurz, er ist idealer angelegt, als der realistische Epheser. Freilich steht sein Liebesverhältniß zu Lucianen gegen den Kern der Handlung — die durch die Aehnlichkeit der Brüder herbeigeführten Irrungen — zu sehr im Hintergrunde, als daß dasselbe auf den pragmatischen Verlauf der Komödie von wesentlichem Einfluß sein könnte.

Digitized by Google

In der **Widerspenstigen Zähmung** dagegen ist wieder die Handlung durchweg erotisch. Der reiche Herr Baptista Minola von Padua hat zwei heirathsfähige Töchter, von welchen die eine, Bianca, sich eben so sehr durch Schönheit als Sanftmuth auszeichnet, während ihre Schwester Käthchen „zwar jung und schön, erzogen wie der Edelfrau gebühret, doch unerträglich bös und wild ist, zänkisch und trotzig über alles Maaß." Zu Beiden finden sich Freier; zu der vielumworbenen Bianca unter Andern ein junger Student, Lucentio, der nach Padua gekommen ist, um „des Studirens Zeit der Tugend und der Philosophie" zu weihen; zu der allgemein gemiedenen Katharina Petruchio, ein junger Edelmann, den

> der Wind, der durch die Welt die Jugend treibt,
> Sich Glück wo anders, als daheim zu suchen,
> Wo uns Erfahrung spärlich reift —

aus Verona nach der Musenstadt geführt hat. Beide beginnen alsbald ihre Werbung: der auf die Zustimmung seines Vaters angewiesene und derselben nicht sichere Lucentio durch allerhand Intriguen, der freie, selbständige Petruchio durch offenes Vorgehen. Beide gelangen zum Ziele. — In Lucentio haben wir den jungen eleganten fils de famille vor uns, wie er sich bei Molière häufig vorfindet, gewitzt und stark auf die väterliche Nachsicht rechnend, die ihm schließlich auch immer zu Theil wird. Insofern nähert sich der um Bianca freiende und außer der ars amandi auch die Kunst zu prellen mit Glück betreibende Student der romanischen Liebhaberschablone, während Petruchio durch und durch individualisirt ist. Dieser junge, selbstbewußte, scharfsichtige Veronese, der „zur reichen Heirath" nach Padua gekommen ist —

> Denn Gold muß klingen bei dem Hochzeitstanze —

hört kaum von dem hübschen, zänkischen Käthchen, als es auch sofort bei ihm feststeht, sich an sie zu machen,

> — tobt sie gleich so laut,
> Wie Donner, wenn im Herbst Gewitter kracht.

Das Problem, dies störrische Ding, das er begehrenswerth findet und auf den ersten Blick als wandlungsfähig erkennt, in die Kur zu nehmen, reizt ihn um so mehr, als alle Welt, selbst der alte Herr Minola, an den Erfolgen seiner Heilmethode zweifelt. So setzt er seine pädagogischen Experimente in's Werk, eines immer drastischer, als das andere; unbekümmert darum, welchen

Digitized by Google

Eindruck seine Persönlichkeit auf das Herz der Widerspenstigen macht, steuert er auf das eine Ziel los, durch das rücksichtsloseste Ueberbieten des Zankteufels, Beelzebub auszutreiben. Seine Erziehungsversuche gehen allerdings bis hart an die Grenze des Erlaubten; da sie jedoch nur Mittel zum Zweck sind und sich als in guter Absicht angewendet manifestiren, so können sie um so weniger verletzen, als die Prozeduren Petruchio's von dem ergötzlichsten Humor gewürzt sind. Selbst der Zusatz von Selbstsucht in der Charakteranlage des Heilkünstlers, der Umstand, daß er in erster Linie um seiner selbst willen und um sich ein gefügiges Weib zu schaffen, dies Alles vornimmt, ist in der That nicht dazu geeignet, unsere Sympathie in Frage zu stellen, sofern solcher Egoismus nichts Ungesundes, Widernatürliches in sich birgt. Auch hier, wie beim Othello, liegt es wesentlich in der Hand des Darstellers, durch Pointiren einer heitern Gemüthlichkeit, sowie durch Hervorheben des pädagogischen Zwecks, der die Schroffheit der angewendeten Mittel als Maske erscheinen läßt, die Rolle behaglich, humoristisch zu gestalten. Die logische Klarheit in der Entwickelung des Charakters, der am Schlusse sich kund giebt, so wie er von Hause aus veranlagt ist, als die gesunde, praktische, liebenswürdige Gentleman-Natur, wird dem Schauspieler für eine wirkungsvolle Darstellung wesentlich zu Hilfe kommen.

Ein ähnlicher Gegensatz tritt uns in dem Liebhaberpaar der Komödie Viel Lärm um Nichts in dem Grafen Claudio und Signor Benedict von Padua entgegen, nur daß hier der Humor des Letztern das Seinige thun muß, um die Charakterlosigkeit des Erstern erträglich zu machen. Claudio, der Günstling des Prinzen von Arragon, wird als ein Kavalier geschildert, der sich im Kriege ausgezeichnet hat. Er ist von einnehmendem Aeußern und von feinen Formen, so daß er im Nu die Zuneigung der schönen Hero und das freudige Jawort des Vaters Leonato gewinnt. Freilich hat er nicht einmal den Muth gehabt, selbst für sich zu werben, und als ihm eingeredet wird, sein Freiwerber, der Prinz von Arragon, nehme das „Vogelnest für sich aus", hat er sich alsbald mit dem Gedanken getröstet: „Hero, fahr wohl!" Von der Oberflächlichkeit seiner Empfindung, sowie von der Unreife seines Urtheils zeugt vor Allem der Mangel an Vertrauen, die sinnlose Leichtfertigkeit, mit der er sich von dem plumpen Bastard Juan täuschen läßt, nicht minder die Bereitwilligkeit, die Geliebte aufzugeben und demnächst, nachdem der Trug des Bastards zu Tage

Digitized by Google

gekommen, anstatt der für todt ausgegebenen Hero die angebliche Verwandte derselben unbesehen zum Altar zu führen. Wahrhaft knabenhaft ist die Rache, die der Amoroso an der vermeintlich ungetreuen Verlobten nimmt, ihre Beschimpfung bei der Trauung vor der Familie, vor den Hochzeitsgästen. „Ein honigsüßes Grafenstückchen! wahrhaftig!" das an seiner unbarmherzigen Tücke nichts einbüßt, sofern auch der gesetzte Prinz von Arragon, ein Mann, dem man mehr Verstand zutrauen sollte, sich gleichfalls düpiren läßt und in dieser — Naivität dem Zuschauer recht spanisch vorkommen muß. — Der Darsteller der Claudio-Rolle wird ein gut Stück Arbeit dranzusetzen haben, um sich halbwege mit seiner undankbaren Aufgabe abzufinden. Weniger Schwierigkeiten bietet die Rolle des Signor Benedict, dieses klargezeichneten, sympathischen Witzbolds, des erklärten Lieblings des englischen und deutschen Publikums, dessen ergötzlicher Liebesaffaire mit seiner ebenso humoristischen Partnerin Beatrice das Stück seine Popularität und seinen unbestreitbaren Bühnenerfolg verdankt. Benedict von Padua hat mit Claudio „die edle Geburt, die erprobte Tapferkeit und bewährte Rechtschaffenheit" gemein. Trotz seiner Leichtlebigkeit ist er jedoch besonnener; seine Eigenliebe, das nothwendige Attribut seines verstockten Junggesellenthums, stellt nirgends wie bei Claudio seine Ritterlichkeit in Frage. Seine Kameradschaft zu dem Grafen und seine Ergebenheit gegen den Prinzen halten ihn nicht ab, der gekränkten Hero Genugthuung zu verschaffen: den Einen fordert er zum Zweikampf, dem Andern erklärt er rund heraus, daß er sich von jetzt ab seiner Gesellschaft entziehen müsse. Obwohl Witzbold ex professo und Alles ironisirend, läßt er durch seine Sarkasmen ein gutes Theil Gutmüthigkeit durchblicken, was ihn in die Sphäre des Humors erhebt. Von vornherein stellt er den Liebespfeilen des Bogenschützen Cupido ein gepanzertes Herz entgegen; jede desfallsige Regung spottet er hinweg — die Caprice sitzt ihm jedoch tiefer, als er es ahnt, und ehe er sich's versieht, wird die bisher gewaltsam zurückgedrängte Laune durch ein scherzhaftes Intriguenstückchen seiner Umgebung an die Oberfläche getrieben. So wie sie bei ihm auftaucht, kommt sie ihm selbst allerdings komisch vor, indessen findet er sich mit ihr ab, so gut es eben gehen will. Er kommt mit sich darüber in's Reine, sie zu dulden, und heirathet am Ende Beatricen — aus Mitleid, die ihrerseits ihm freilich in diesem Stücke nichts schuldig bleibt. — Benedict ist eine von den köstlichen Figuren des Dichters, die trotz der Sonder-

Digitized by Google

barkeiten der Handlung um ihrer Individualität willen ihre Herrschaft auf den Brettern behaupten werden.

In drei Dramen Shakespeare's endlich findet die Liebe nur nebenher ihre Verwendung lediglich zu dem Zwecke, um einzelne Charaktere in der Zeichnung abzurunden und durch einen Zug zu vervollständigen, der für ihr Handeln nicht gerade von wesentlicher Bedeutung ist.

Es ist dies zunächst bei Edmund der Fall, dem Bastard im König Lear, der mit des Letztern verruchten Töchtern Goneril und Regan hinter den Rücken ihrer Männer eine Liebelei unterhält. Vorgeführt wird uns dies Verhältniß nicht; es ist nur davon die Rede. Der jugendliche Verbrecher, der sich durch Tücke und Verrath gegen Vater und Bruder bereits in den Besitz der Grafschaft Gloster gesetzt hat, streckt seine Hand nach einer Fürstenkrone aus. Die Liebelei mit den beiden Königstöchtern benutzt er als Mittel zum Zweck — er berechnet, daß, wenn er es mit Beiden halte, das Glück ihm doch wenigstens Eine von ihnen und mit ihr ein Herzogthum zuführen müsse. Seine Hoffnung schlägt fehl; er fällt im Zweikampfe, des Hochverraths angeklagt; indeß tröstet er sich im Sterben:

> Edmund ward doch geliebt!
> Die Eine gab um mich der Andern Gift,
> Und dann sich selbst den Tod!

Diesen Verächter der Familienbande will der Dichter in Anbetracht der Liebe nicht ganz leer ausgehen lassen: er bedenkt ihn wenigstens mit einer verbrecherischen, aus der zwar gewichtige Folgen für den Gang der Ereignisse in der Tragödie nicht erwachsen, die jedoch dem pietätlosen Schurken immerhin ein gutes Theil verrätherischer Büberei mehr zuertheilt und dadurch für ihn signifikant wird.

Nicht viel reiner stellt sich in Heinrich VI., I. und II. Theils, das Verhältniß des Earl von Suffolk zu Margarethe von Anjou dar, die der Lord vor Angers gefangen nimmt und

> von den wilden Reizen, so die Kunst verdunkeln —

ganz bezaubert, sofort zur Gemahlin seines jugendlichen Königs ausersieht, natürlich in Erwartung der intimen Beziehungen, in welche der Brautwerber zu der von ihm ohne Brautschatz an den reichsten König der Christenheit Vermählten nach der Hochzeit treten wird, und die der Lord trotz seiner bereits bestehenden Ehe

Digitized by Google

auch wirklich anknüpft. Er empfindet aber doch wenigstens, wo Edmund Gloster nur spekulirt; gleichwohl ist auch diese zärtliche Regung nicht ohne ehrgeizigen Beigeschmack; denn nachdem der hochmögende Lord im Staatsrathe mit seinem Heirathsprojekte über die Bedenken der Großen gesiegt hat, geht er hin nach Frankreich zur Einholung der Königin:

Wie einst nach Griechenland der junge Paris
Mit Hoffnung ähnlichen Erfolgs im Lieben,
Doch besserm Ausgang, als der Troer hatte.
Margarethe soll den König nun beherrschen,
Ich aber sie, den König und das Reich.

Suffolk ist viel zu sehr Politiker, als daß ihn diese Liebelei ganz ausfüllen sollte. Nach Margaretha's Erhebung auf den britischen Thron sehen wir ihn alsbald mitten in dem Getriebe der Palastintriguen, durch welche jeder der Höflinge den andern zu stürzen, jeder das Regiment an sich zu reißen sucht. Auch Margarethen beschäftigt die Herrschsucht viel zu angelegentlich, als daß sie zu verliebten Tändeleien Zeit und Stimmung hätte; ihr Bündniß mit Suffolk hat daher wesentlich eine politische Tendenz und ist vor Allem darauf gerichtet, den Großoheim des Königs, Humphrey von Gloster, den Protektor des Reichs, bei Seite zu schaffen. Gloster fällt durch Mörders Hand, und Suffolk, der Anstiftung zum Meuchelmord verdächtig, wird verbannt. Dieser Bannspruch fördert die erotische Seite des Verhältnisses zwischen dem Earl und der Königin wieder zu Tage; der Abschied, durch allerhand Flüche über die Gegner inaugurirt, verliert zum Schluß seinen geharnischten Charakter unter den Ergüssen zärtlicher Liebesbetheuerungen. Im Uebrigen erscheint mir diese erotische Episode, welche auf den Verlauf der Heinrich-Trilogie absolut keinen Einfluß äußert, mehr die Bestimmung zu haben, das Dämonische in dem Charakter Margarethens, der Hauptfigur in der trilogistischen Historie, verschärfend hervorzuheben, als daß es dem Dichter besonders darauf angekommen wäre, den immerhin weniger bedeutsamen Lord Suffolk, dessen politische Laufbahn alsbald mit seiner Ermordung durch Seeräuber zu Ende geht, auch als galanten Ritter auftreten zu lassen.

Die Reihe der *Fancy*-Erotiker schließt Hamlet, der Prinz von Dänemark, als der bedeutsamste derselben. Das Liebesverhältniß des eben von der Universität Wittenberg nach dem Hofe von Helsingör zurückgekehrten jungen Fürsten zur reizenden Ophe-

Digitized by Google

lia, der Tochter des Kämmerers Polonius, führt uns der Dichter weder in seinem Entstehen, noch auf seinem Höhepunkt vor — die Blume ist bereits verwelkt, liegt entblättert am Boden; in zurückgesendeten Briefen, Liebespfändern, sehen wir die letzten Reste eines Liebesverhältnisses, das sich weder als voll, noch als andauernd erwiesen hat, und das um deswillen schon nicht geeignet erscheint, einen Konflikt hervorzurufen, d. h. in den Verlauf der Tragödie bestimmend einzugreifen. Es ist höchstens dazu angethan, als Arabeske das Bild des Helden zu umrahmen, charakteristisch wohl, nicht aber charaktergebend, sofern aus ihm keinerlei Impulse für das sonstige Verhalten Hamlet's originiren.

In der That aber paßt der Rahmen genau zu dem Bilde. Die verlassene Ophelia, die „seiner Schwüre Honig sog", rühmt zwar selbst an dem Prinzen

> Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
> Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
> Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
> Das Merkziel der Betrachter —

indessen auch ein geistreicher, fein gebildeter, gelehrter, wohlgesitteter, in den Waffen geübter Prinz kann ohne Initiative sein, seiner Stellung im öffentlichen Leben wie in der Familie nicht gewachsen, der Thatkraft der Leidenschaft entbehren. Und gerade diese Passivität ist es, die Hamlet kennzeichnet und für ihn tragisch wird. Als eigentlicher Erbe zum Throne berufen, läßt er es ruhig geschehen, daß sein Oheim, „der Beutelschneider von Gewalt und Reich, vom Sims die reiche Krone stiehlt und in die Tasche steckt;" als Sohn des gemordeten Vaters zur Blutrache aufgefordert, sogar durch höhere Mächte gemahnt, ergeht er sich in Grübeleien, „der angeborenen Farbe der Entschließung des Gedankens Blässe ankränkelnd", hierbei seiner Indolenz sich wohl bewußt, die er mit der herbsten Selbstkritik verurtheilt. — Seine stets theoretisirende Leidenschaft verglüht im Herzen und im Kopfe und will nicht zur Hand. So sieht's auch um seine Liebe aus: das schuldlose Veilchen Ophelia hat ihn angezogen; an seinem Dufte hat er sich berauscht. Und wenn

> Er hat mit seiner Lieb' in sie gedrungen
> In aller Ehr' und Sitte —
> Und hat sein Wort beglaubigt —
> Beinah' durch jeden heil'gen Schwur des Himmels —

Digitized by Google

so finden diese Betheuerungen, die der alte Praktikus, Vater Polonius, „als Sprenkel für die Drossel" bezeichnet, ihre beste Illustration in der eigenen Aeußerung des Prinzen:

> Ihr hättet mir nicht glauben sollen, denn Tugend kann sich unserem alten Stamm nicht so einimpfen, daß wir nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten. Ich liebte euch nicht.

So zerpflückt er nicht allein den Kranz vor den Augen des betrogenen Mädchens; er schmiedet sogar noch einen Vorwurf für Ophelien aus ihrer Leichtgläubigkeit, daß sie das leichte Spiel des Bluts für heiligen Ernst genommen. — Er geht noch weiter: das einstige Liebesspiel benutzt er als Handhabe für den Plan, seine Umgebung durch angenommene Verrücktheit über seine Ziele im Dunkeln zu erhalten, und den sarkastischen Ton, mit dem er seine Liebesgrille zersetzt, steigert er sogar zu cynischen Ausfällen. — Wenn er am Grabe Ophelien's versichert:

> Ich liebte sie und vierzigtausend Brüder
> Mit ihrem ganzen Maaß von Liebe hätten
> Nicht meine Summ' erreicht —

so prahlt er eben, wie er selbst bekennt, um den Weheruf des Bruders Laertes zu übertrumpfen. Diese übernommenen Tiraden können uns am allerwenigsten veranlassen, dem launenhaften Spiele des geistreichen Schwächlings eine weihevollere Bedeutung beizulegen. — Vereinigen wir uns mit der trauernden Königin, des schuldlosen Opfers Grabstatt mit Blumen zu bestreuen und mit ihr zu klagen:

> Der Süßen Süßes. Lebe wohl! ich hoffte,
> Du solltest meines Hamlet Gattin sein;
> Dein Brautbett dacht ich, süßes Kind, zu schmücken,
> Nicht zu bestreu'n dein Grab. Leb' wohl!

Digitized by Google

Die Musik in Shakespeare's Dramen.

Von

Dr. R. Sigismund.

Im Jahrbuche ist dieses Thema schon früher behandelt worden (Friedr. Förster, Shakespeare und die Tonkunst), deßhalb will ich nur das von jenem Autor nicht Besprochene, soweit es die Aufmerksamkeit der Shakespeareforscher zu verdienen scheint, einer kurzen Betrachtung unterziehen.

In einer früheren Abhandlung habe ich schon auf die Uebereinstimmung zwischen den moralischen Schriften Plutarch's und vielen bedeutenden Aussprüchen Shakespeare's hingewiesen. Da es keinem Zweifel unterliegt, daß Shakespeare die Lebensbeschreibungen Plutarch's studiert hat, so ist die Vermuthung, er werde, angeregt durch das schon Gelesene, auch den Wunsch, die übrigen Werke Plutarchs kennen zu lernen, in sich gefühlt haben, keine unwahrscheinliche Hypothese. Immer klarer wird, daß auch er zu seinen philosophischen Anschauungen durch das Studium des klassischen Alterthums bestimmt worden ist, wie die meisten großen Dichter und Schriftsteller neuerer Zeit. Wie Friedrich Förster schon nachgewiesen hat, war die Achtung vor der Musik zu Shakespeare's Zeit keineswegs so groß und allgemein, die Musik in England stand außerdem keineswegs auf so hoher Stufe, daß sich die hohe Verehrung, mit welcher Shakespeare von der Musik spricht, als etwas Selbstverständliches ergeben würde wie heutzutage, wo Keiner es wagen dürfte, Mißachtung gegen diese Kunst merken zu lassen, wenn er nicht für einen Barbaren gehalten werden will. Wie Förster anführt, sprachen zu Shakespeare's Zeit viele hervorragende Geister sogar ihre Verachtung gegen die Musik aus, und es scheint mir daher gerechtfertigt, nach einem anderen Grunde außer dem eigenen Gefühle des Dichters zu suchen, der für die

Digitized by Google

Begeisterung, mit welcher er von der Musik spricht, bestimmend war. Kein Werk würde hierzu geeigneter gewesen sein als das des Plutarch, die sogenannten moralischen Schriften. Plutarch hat hier nicht nur eine besondere Abhandlung über Musik, in den Tischgesprächen werden außerdem verschiedene für die Musik damaliger Zeit wichtige Fragen eingehend besprochen, und es will mir scheinen, daß Shakespeare durch das Lesen dieser Abhandlungen bestimmt wurde, über das Wesen der Musik näher nachzudenken. Das Ergebniß dieses Nachdenkens legte er in verschiedenen erhabenen Aussprüchen nieder. Zum Beweise meiner Behauptung will ich das Uebereinstimmende zwischen Plutarch und Shakespeare vorführen.

Kaufmann von Venedig V, 1:

Lorenzo. Hier sitzen wir, und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm, Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor des hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Jessica. Nie macht die liebliche Musik mich lustig.

Lorenzo. Der Grund ist, eure Geister sind gespannt.
Bemerkt nur eine wilde, flücht'ge Heerde,
Der ungezähmten jungen Füllen Schaar;
Sie machen Sprünge, blöken, wiehern laut,
Wie ihres Blutes heiße Art sie treibt:
Doch schallt nur die Trompete, oder trifft
Sonst eine Weise der Musik ihr Ohr,
So seht ihr, wie sie mit einander stehn,
Ihr wildes Auge schaut, mit Sittsamkeit,
Durch süße Macht der Töne. Drum lehrt der Dichter
Gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluten,
Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wuth,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.
Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau' keinem solchen! — Horch auf die Musik!

Digitized by Google

Plutarch in der Abhandlung „Ueber die Musik“ läßt dagegen den Soterichus sagen: Wer sich mit Eifer derjenigen Art von Musik widmet, welche eine den Geist bildende und erziehende Kraft hat, wird das Schöne loben und bewundern. Ein solcher wird sich jeder unedlen That enthalten und so, wie er von der Musik den größten Nutzen eingeerntet hat, wird er wieder sich und dem Staate nützen, sich weder eine unschickliche Handlung, noch ein unschickliches Wort zu Schulden kommen lassen, sondern immer und überall die Regeln des Anstandes, der Mäßigkeit und der Ordnung beobachten.

In derselben Abhandlung bringt Onesikrates vor: Die Bewegung des Weltalls, der Lauf der Gestirne geschehe nicht, dauere nicht fort nach der Ansicht des Pythagoras, Archytas, Platon und der übrigen Philosophen, ohne Musik. Denn Alles, behaupten sie, ist von der Gottheit nach den Regeln der Harmonie eingerichtet worden.

Die Abhandlung in den Tischgesprächen, welche davon spricht, daß man sich vor wollüstiger Musik hüten müsse, behauptet, auch unvernünftige Thiere seien für Musik empfänglich. Hirsche liebten den Klang der Schalmeien, und um die Pferde zur Begattung zu reizen, pflege man auf der Flöte ein gewißes Stück, hippothoros, zu spielen.

Auch den Ausdruck „Musik in sich selbst haben“ gebraucht Plutarch in dem Tischgespräche: Welche Musik bei Tische vorzüglich zu gebrauchen sei, indem er sagt, es sei albern, Gäste, welche ihr Vergnügen, ihre Musik schon in sich selbst haben, noch mit Harfen und Flöten zu behelligen.[1])

Im Sommernachtstraum II, 1 sagt Oberon:

> Weißt du noch wohl,
> Wie ich einst saß auf einem Vorgebirge,
> Und 'ne Sirene, die ein Delphin trug,
> So süße Harmonien hauchen hörte,
> Daß die empörte See gehorsam ward,
> Daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren,
> Der Nymphe Lied zu hören?

Mit dieser Stelle kann wohl ohne Zwang in Verbindung gebracht werden, was Plutarch in den Tischgesprächen (Buch VII, 5) von einem Ausspruche Pindars vorbringt. Dieser sage, er sei

---

[1]) *ὅμοιον οὖν ἐστι τὸ συμποσίου χάριν ἔχοντος ἐν αὑτῷ καὶ μοῦσαν ἰδίαν, καταυλεῖν καὶ καταψάλλειν ἔξωθεν.*



durch den Gesang bewegt worden wie der Delphin, den der liebliche Klang der Flöte aus der Tiefe des Meeres emportreibe.

Der Alles bezwingenden Musik des Orpheus wird von Shakespeare öfters gedacht; doch war die Sage von seiner selbst Thiere und Steine bewegenden Kunst wohl auch damals so allgemein bekannt, daß der Dichter nicht erst durch das Studium eines älteren Schriftstellers darauf geführt zu werden brauchte.

Sehr auffallend ist das Verhältniß, in welches Shakespeare Musik und Liebe zu bringen sucht. Nicht allein soll Musik das Mittel sein, durch welches Spröde zur Gegenliebe bewogen werden; das Singen von Liedern, Spielen von Musikinstrumenten soll ein Zeichen von Liebesleidenschaft sein, ja es wird sogar auf Verliebtheit dann geschlossen, wenn ein sonst nicht durch solche Neigung Ausgezeichneter an sanfter Musik Gefallen findet. Beinahe regelmäßig wird ein durch Liebe oder sonstiges Seelenleiden in Kummer Versunkener dargestellt, wie er in der Musik Trost und Heilung sucht. Dergleichen Stellen sind folgende:

Die beiden Veroneser III, 2:

Proteus. Ihr aber, Thurio, zeigt zu wenig Eifer;
Leimruthen stellt, um ihren Sinn zu fangen,
Durch klingendes Sonnet, das, süß gereimt,
Ergebnen Dienst in jedem Wort verkündet.
Herzog. Ja, viel kann Poesie, das Himmelskind.

Cymbeline II, 3:

Cloten. So wollte ich, daß die Musik käme; sie haben mir gerathen, ihr des Morgens Musik zu bringen; sie sagen, das würde durchdringen.

In König Heinrich VIII. ist eine Verordnung gegen französirendes Narrenthum erlassen worden, was zu folgendem Gespräch Veranlassung giebt (Akt I, 3):

Sands. Die Kur war an der Zeit; es griff dies Uebel
Verzweifelt um sich.
Lordkämm. Wie wohl unsre Weiber
Die süßen Eitelkeiten all' entbehren! —
Lovell. Nun, Klagen giebts gewiß; die schlauen Löffler
Verstanden meisterlich, die Frau'n zu fangen;
'Ne Fiedel, ein französisch Lied, that Wunder.

Eine humoristische Anweisung, die Geliebte durch Musik zu gewinnen, giebt Page Motte seinem Herrn Armado in Verlorene Liebesmüh II, 2.

Digitized by Google

Ferner heißt es,

Viel Lärm um Nichts II, 3:

Benedict. Ich wundre mich doch außerordentlich, wie ein Mann, der sieht, wie ein Anderer zum Narren wird, wenn er seine Geberden der Liebe widmet, doch, nachdem er solche läppische Thorheiten an jenem verspottet, sich zum Gegenstand seiner eigenen Verachtung macht, indem er sich selbst verliebt, und solch ein Mann ist Claudio. Ich weiß die Zeit, da ihm keine Musik recht war als Trommel und Querpfeife[1]) und nun hört er lieber Tambourin und Flöte.

Dasselbe III, 2:

Claudio. Und sein sprudelnder Geist, der jetzt in eine Lautensaite gekrochen ist, und durch Griffe regiert wird.

Don Pedro. Freilich, das Alles kündigt eine tragische Geschichte an. Summa Summarum, er ist verliebt.

Was Ihr wollt I, 1:

Herzog. Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! gebt mir volles Maaß, daß so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. —
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
Und Düfte stiehlt und giebt.

Dasselbe II, 4:

Herzog. Macht mir Musik! — Ei guten Morgen, Freunde!
Nun denn, Cesario, jenes Stückchen nur,
Das alte schlichte Lied von gestern Abend!
Mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr,
Mehr als gesuchte Wort' und luft'ge Weisen
Aus dieser raschen wirbelfüß'gen Zeit.

Antonius und Cleopatra II, 5:

Cleopatra. Gebt uns Musik; Musik, schwermüth'ge Nahrung
Für uns verliebtes Volk!

Wie es Euch gefällt II, 5. Amiens singt.

Jaques. Mehr, mehr, ich bitte dich, mehr!

Amiens. Es würde dich melancholisch machen, Monsieur Jaques.

Jaques. Das dank' ich ihm. Mehr, ich bitte dich, mehr! Ich kann Melancholie aus einem Liede saugen, wie ein Wiesel Eier saugt. Mehr! mehr! ich bitte dich. —

Die von Angelo verlassene Mariana hört dem singenden Knaben zu, in Maaß für Maaß IV, 1, und sagt zu ihrer Entschuldigung:

---

[1]) Diese Stelle ist wichtig, weil sie beweist, daß schon zu Shakespeare's Zeit Trommel und Pfeife *(drum and fife)* wie heutzutage in der preußisch-deutschen Armee Marschmusik bildeten.

Digitized by Google

O lieber Herr, verzeiht! Ich wünschte fast,
Ihr hättet nicht so sangreich mich gefunden.
Entschuldigt mich und glaubt, wie ich's euch sage,
Es war nicht Lust, nur Mildrung meiner Plage.

Herzog. Recht wohl, doch üben Töne Zauberkraft,
Die Schlimmes gut, aus Gutem Schlimmes schafft. —

Die unglückliche, kranke, mit Scheidung von ihrem Gemahl bedrohte Königin Katharina sucht Trost in der Musik.

König Heinrich VIII., III, 1:

Königin. Nimm deine Laute, Kind, mich trübt der Kummer;
Zerstreu' ihn, wenn du kannst . . .

Dasselbe IV, 2:

Laß die Musik die trübe Weise spielen,
Die ich mein Grabgeläute hab' genannt,
Derweil ich sitz' und denk' an den Gesang
Des Himmels, dem ich bald entgegengehe.

Othello IV, 3:

Desdemona. Meine Mutter hatt' ein Mädchen, — Bärbel hieß sie —
Die war verliebt, und treulos ward ihr Schatz
Und lief davon. Sie hatt' ein Lied von Weide,
Ein altes Ding, doch paßt' es für ihr Leid;
Sie starb, indem sie's sang. Das Lied heut Nacht
Kommt mir nicht aus dem Sinn; ich hab' zu schaffen,
Daß ich nicht auch den Kopf so häng' und singe
Wie's arme Bärbel.

Diesen Stellen kann man die in den Tischgesprächen des Plutarch behandelte Frage, ob die Liebe Lehrerin der Musik sei, gegenübersetzen. Der Gedankengang in diesem Gespräch ist, daß die Liebe Neigung zur Musik erwecke, auch wenn der Betroffene vorher unmusikalisch gewesen sei. Die Liebe sei der Trunkenheit ähnlich, sie mache hitzig, heiter, schwärmerisch und diese Stimmungen seien besonders zu Gesang veranlagt. So wie der Verliebte, welcher der Geliebten ein Geschenk machen wolle, wünsche, daß selbiges so reich und glänzend wie möglich sei, so wolle er auch in der Begrüßung derselben glänzend, erhaben, poetisch sein. Nach Theophrast habe die Musik drei Anfänge: Trauer, Lust, Enthusiasmus, und da die Liebe schärfere Schmerzen, heftigere Freuden, größere Verirrungen des Verstandes habe als irgend eine andere Störung der Seele, so werde auch die Liebe mehr als jede andere geistige Bewegung fähig sein, Lieder zu dichten und zu singen. Die Rede des Herzogs in Maaß für Maaß (Akt IV, 1):

though music oft hath such a charm,
To make bad good, and good provoke to harm —

Digitized by Google

würde in ihrem letzten pessimistisch klingenden Theile übereinstimmen mit dem Tischgespräche Plutarch's, welches zum Inhalte hat, daß man sich vor wollüstiger Musik in Acht nehmen müsse.

Außer der Vorliebe Shakespeare's für die Musik, welche er durch das Lesen der moralischen Schriften des Plutarch gewann, könnte indessen auch noch ein anderer Grund vorhanden sein, welcher die außerordentlich häufige Erwähnung der Musik in seinen Dramen erklärte. Mir will es scheinen, als hätte es zu des Dichters Zeit in den Theatern noch keinen besonderen Raum für die Musiker gegeben. Diese erschienen wie die Schauspieler auf der Bühne, sobald die eigentliche Handlung einen Ruhepunkt erlangt hatte und eine Pause eintreten sollte. Das Publikum sollte auch während dieser Pause unterhalten werden, und damit die Musik nicht ganz und gar als etwas nicht zur Bühne Gehöriges erschiene, wurde sie wohl oft von Shakespeare mit der Handlung des Stückes in einigen, wenn auch losen Zusammenhang gebracht. Mit der Musik erschien zugleich der Clown, um theils selbst zu singen, theils Scherze mit den Musikern zu treiben, in ähnlicher Weise, wie es sich noch im Cirkus erhalten hat, wo der Name Clown selbst bei deutschen Truppen, die vielleicht sonst kein einziges englisches Wort kannten, fortbestand. Einzelne von Shakespeare gedichtete Einführungen, die mit der Handlung des Stückes nur im losen Zusammenhange stehen, haben sich erhalten, andere sind nicht in den Text der Stücke aufgenommen worden.

Am frappantesten in dieser Beziehung erscheint mir die Einleitung zum dritten Akt in Othello. Cassio kommt mit Musikanten, um seinen Befehlshaber durch ein Ständchen günstig für sein Gesuch zu stimmen, was uns schon sonderbar erscheinen muß.

Cassio. Ihr Herren, spielt auf, ich zahl' euch eure Müh': Ein kurzes Stück, als Morgengruß dem Feldherrn.

(Musik. Der Narr tritt auf.)

Narr. Nun, ihr Herren? — Sind eure Pfeifen in Neapel gewesen, daß sie so durch die Nase schnarren? — Aber hier ist Geld für euch, ihr Herren, und dem General gefällt eure Musik so ausnehmend, daß er euch um Alles in der Welt bitten läßt, keinen Lärm mehr damit zu machen.

Musikanten. 'S ist gut, Herr, das wollen wir auch nicht.

Narr. Wenn ihr eine Musik habt, die gar nicht zu hören ist, in Gottes Namen; aber was man sagt, Musik hören: danach fragt der General nicht viel.

Musikanten. Solche haben wir nicht, Herr.

Digitized by Google

Narr. **Dann steckt eure Pfeifen wieder in den Sack, denn ich will fort. Geht! — verschwindet in die Lüfte! husch! —**

Zur Unterstützung meiner Ansicht muß berücksichtigt werden, daß der Clown sonst im ganzen Stücke Othello nicht vorkommt und es ist sehr wahrscheinlich, daß die Scene überhaupt nicht erhalten worden wäre, wenn nicht der Clown von Cassio zur Besorgung eines Auftrages an Emilia benutzt würde. Andere ähnliche Scenen aber, welche diesen Zusammenhang mit der Handlung des Stückes nicht hatten, wurden der Nachwelt nicht aufbewahrt.

Ein ähnliches Anhängsel ist wohl Romeo und Julia IV, 5. Graf Paris kommt mit Musikanten, und es ist ja möglich, daß dieselben bei den älteren Aufführungen ein Ständchen vor dem Hause der Julia spielten, ehe sie erfahren, daß die Braut todt gefunden wurde. Die Unterhaltung der Musikanten mit Peter, der die Stelle des Clown vertritt, ist der übliche Zwischenaktsscherz, welcher hier aufbewahrt blieb.

Ein musikalisches Intermezzo ohne eigentlichen Zusammenhang mit der Handlung des Stückes findet sich ferner in Troilus und Cressida III, 1. Der spitzfindige Diener vertritt vollständig die Rolle des Clown.

Es ist wahrscheinlich, daß die Schauspieler zur Zeit Shakespeare's ihre eigenen Musiker hatten, die ihnen auch bei ihren Aufzügen dienen mußten, was in ähnlicher Weise geschehen sein mag, wie wir jetzt noch das Personal eines Cirkus Aufzüge machen sehn, um das Publikum anzulocken. Der Cirkus ist in diesen Gebräuchen die lebendige Ueberlieferung des Theaters aus den Zeiten Shakespeare's. Daß die Schauspieler mit Musik aufzogen, beweist eine Stelle aus Ende gut, Alles gut IV, 3:

Parolles. **Meiner Treu, er hat die Trommel vor den englischen Komödianten her geschlagen.*)** .

Wie schon Förster anführt, war der Clown ganz besonders musikalisch; er mußte zu singen verstehn. Dementsprechend werden auch bei Shakespeare die meisten Lieder dem Clown in den Mund gelegt.

Zu der mannigfaltigen Beleuchtung seiner Charaktere gebraucht Shakespeare auch die Art und Weise, wie sie sich gegen die Musik verhalten. Der sanfte Brutus, welcher wider seine Neigung dadurch, daß man seinem Idealismus schmeichelt, zu einer

---

*) *Faith, sir, 'has led the drum before the English tragedians.*

Digitized by Google

blutigen That, die sein Leben vergiftet, gedrängt wird, liebt die Musik. Er läßt sich selbst im Kriegslager durch seinen Diener Lucius auf der Laute vorspielen. Der schwermüthige, willensschwache Hamlet wird uns als Musikverständiger vorgeführt, der selbst die Flöte spielt, wie seine Worte beweisen — Hamlet III, 2. Außerdem zählte schon Shakespeare musikalische Bildung zu den Erfordernissen menschlicher Vollkommenheit. Von der verkleideten Imogen in Cymbeline heißt es:

Wie engelgleich er singt!

und Pisanio sagt zu ihr:

Worin ihr seid geschickt, das merkt er bald,
Wenn für Musik er Sinn hat.

Benedict rechnet unter die Vorzüge, welche ein Mädchen seiner Wahl haben muß:

Viel Lärm um Nichts II, 3:

Angenehm in ihrer Unterhaltung, vollkommen in der Musik.

Im Perikles V rühmt der Prolog von Marina;

Sie singt wie eine Unsterbliche und tanzt gleich einer Göttin.

Wintermärchen IV, 3:

Florizel. Was du auch thust
Ist stets das Holdeste. Sprichst du, Geliebte,
Wünsch' ich, du thät'st dies immer, wenn du singst,
Wünsch' ich, du kauftest, gäbst Almosen so,
Sängst dein Gebet, thät'st jedes Hausgeschäft
Nur im Gesange.

Ophelia in Hamlet, deren Lieblichkeit alle Zeugen rühmen, singt Stellen alter Weisen im Augenblicke, da sie den Tod in den Wellen findet.

Polonius schickt seinem Sohne Laertes nach Paris den Auftrag — Hamlet II, 1:

Und daß er die Musik mir fleißig treibt.

In der bezähmten Widerspenstigen sagt Baptiste:

Und weil ich weiß, sie hab' am meisten Freude
An Poesie, Musik und Instrumenten,
Will ich Lehrmeister mir im Hause halten
Zur Bildung ihrer Jugend.

Diesen gegenüber stehen die rauhen Kriegsmänner, welche die Donnerstimme des Sieges mehr lieben als süße Melodien. Es ist eine uralte Meinung, daß die Musik weichlich und weibisch mache; daher wird sie von Kriegshelden verachtet, oder sie glauben wenigstens, sich den Anschein geben zu müssen, als wären sie den sanfteren Regungen, welche die Musik hervorruft, unzugänglich.

Digitized by Google

In Shakespeare's Dramen finden wir den Kriegsmann Heinrich Percy, genannt Heißsporn, den Mars in Windeln, das Heldenkind des Ruhms, der sich tollkühn in Gefahren stürzt und im Schlachtengetümmel sich am wohlsten fühlt, als Verächter der Musik dargestellt, und es ist kein Zweifel, daß der Dichter in diesem Repräsentanten des Ritterthums die Ansichten, welche diesem Stande eigen waren, zur Geltung bringen wollte.

König Heinrich IV. Thl. I. III, 1:

Glendower. Ich spreche Englisch, Herr, so gut wie ihr,
Ich wurde ja an Englands Hof erzogen,
Wo ich in meiner Jugend zu der Harfe
Manch englisch Liedlein lieblich fein gesetzt,
Und so der Zunge reiche Zier geliehn;
Und solche Gaben sah man nie an euch.

Percy. Traun, und ich bin deß froh von ganzem Herzen.
Ich wär' ein Kitzlein lieber und schrie Miau,
Als einer von den Vers-Balladen-Krämern;
Ich hör' 'nen eh'rnen Leuchter lieber drehn,
Oder ein trocknes Rad die Achse kratzen;
Das würde mir die Zähne gar nicht stumpfen,
So sehr nicht als gezierte Poesie.
'S ist wie der Paßgang eines steifen Gauls.

Der süße Gesang der Tochter Glendower's wird von Mortimer und Glendower auf das Höchste gerühmt.

Lady Percy spricht zu Percy:

Lieg stille, du Schelm, und höre die Dame wälsch singen.

Percy. Ich möchte lieber Dame, meine Dogge, irländisch heulen hören. — Still! sie singt. Kommt, Käthchen, ihr müßt mir auch ein Lied singen. —

Lady Percy. Ich will nicht singen.

Percy. Es führt auch geraden Weges dazu, Schneider zu werden, oder Rothkehlchen abzurichten.

Die Aussprüche Percy's erinnern an Anekdoten, welche Plutarch in den moralischen Schriften unter den Aussprüchen von Königen und Feldherren aufbewahrt hat. Ein skythischer König, Ateas, äußert bei dem Vortrage eines berühmten Flötenspielers, des Ismenias, der sein Gefangner war, daß er das Wiehern seines Pferdes lieber höre, und Gelon von Syrakus, der berühmte Besieger der Karthaginienser, läßt sich, als bei einem Gastmahle die im Kreise herumgetragene Lyra auch an ihn kommt, um zu spielen und zu singen, sein Pferd kommen und schwingt sich darauf, um zu zeigen, daß ihm die Behendigkeit in dieser Kunst werthvoller erscheine.

Digitized by Google

Im Leben des Perikles wird außerdem angeführt, daß König Philipp seinen Sohn Alexander, welcher kunstvoll das Saiteninstrument spielte, mit den Worten getadelt habe:

Schämst du dich nicht, so schön zu spielen —

(καλῶς οὕτω ψάλλειν) Plut. Perikl. Kap. 1.

Themistokles in Plutarch's Themistokles, Kap. 2. sagt:

> Ich verstehe zwar nicht die Leier zu stimmen und mit der Harfe umzugehen, aber ich verstehe einen kleinen Staat groß und berühmt zu machen.

Auch Troilus in Troilus und Cressida, sowie König Heinrich in König Heinrich V. sagen von sich, daß sie nicht singen und tanzen können.

Troilus and Cressida IV, 4:

Troilus. *I cannot sing,*
Nor heel the high lavolt.[1])

Die gutmüthige Tölpelhaftigkeit Zettels im Sommernachtstraum wird zum Theil durch sein musikalisches Urtheil charakterisirt.

Sommernachtstraum IV, 1:

Titania. Willst du Musik vernehmen, süßer Freund?
Zettel. Ich hab' ein räsonabel gutes Ohr für Musik; spielt mir ein Stück auf der Maultrommel.[2])

Mit grausamer Ironie zeigt Shakespeare am Beispiele der in Zettel verliebten Titania, daß die Bezauberung der Liebe selbst

---

[1]) Von Schlegel und Tieck übersetzt:
ich kann nicht dichten,
Nicht springen, wie ein Tänzer.
Dies giebt den Worten des Troilus eine ganz andere Meinung.

[2]) *let's have the tongs and the bones* bedeutet nicht Maultrommel, sondern Instrumente, die musikalisch noch tiefer stehen dürften, Zangen und Knöchel, die auf einander geschlagen wurden.

Es wird unseren Lesern von Interesse sein, zu hören, welche Notiz über diesen Punkt in Halliwell's Folio-Ausgabe des Shakespeare steht. D. R.

Let us have the tongs and the bones.

In the original sketches of Inigo Jones, preserved in the library of the Duke of Devonshire, are two figures illustrative of the rural music here alluded to. „Knackers" is written by Inigo Jones under the second: the „Knackers" were usually made of bone, or hard wood, and were played between the fingers, in the same way as we still hear them every day among boys in the streets, and it is a very ancient and popular kind of music: the „tongs" were struck by the „key", and in this way the discordant sounds were produced that were so grateful to the ear of the entranced Weaver. The figures themselves, like the rest, are the merest sketches in order to inform the eye and guide the hand of the artist

Digitized by Google

einen Eselskopf reizend und den Gesang eines Rüpels entzückend finden kann, wenn sich nur Eselskopf und Rüpel in dem geliebten Gegenstande finden.

Titania (von Zettels Gesang erweckt).
Weckt mich von meinem Blumenbett ein Engel?...
Ich bitte dich, du holder Sterblicher,
Sing noch einmal! Mein Ohr ist ganz verliebt
In deine Melodie; auch ist mein Auge
Bethört von deiner lieblichen Gestalt.

Auch bei seinen Standesgenossen gilt übrigens Zettel für etwas Hervorragendes. Leute von geringer Bildung sehen schon unbedeutende Gaben an Ihresgleichen als etwas Staunenswerthes an.

Sommernachtstraum IV, 2:

Flaut. Nein, er hat schlechterdings den besten Witz von allen Handwerksleuten in Athen.

Squenz. Ja, der Tausend! und die beste Person dazu. Und was eine süße Stimme betrifft, da ist er ein rechtes Phänomen.[1])

Flaut. Ein Phönix[2]) müßt ihr sagen. Ein Phänomen, Gott behüte uns! ist ein garstiges Ding.

Auch Jungfer Lakenreißer hat Sinn für Musik; sie läßt sich solche auf Kosten ihres Liebhabers kommen.

König Heinrich IV., II. II, 4:

Erster Küfer. Nun so deck' und setze sie hin und sieh, ob du Schleichers Bande[3]) antreffen kannst: Jungfer Lakenreißer möchte gern ein Bißchen Musik haben.

Sehr in die Augen fallend ist der Gebrauch, welchen Shakespeare bei Kranken von der Musik macht. Der Arzt in König Lear verwendet Musik, um den durch sein Heilmittel in erquickenden Schlaf versenkten König wieder ohne Gefahr, die eine andere Methode bringen würde, zu erwecken.

---

employed to make the more finished and exact, but less spirited and originals drawings. — J. R. Planché.

Yee wel-match'd twins whose like-tun'd tongs afford
Such musical delight, etc. — Marston's Satires, 1598.

In the folios is the following direction, — „Musicke Tongs, Rurall Musicke"; but this is probably an editorial addition, for Titania's next speech seems to follow too rapidly to admit of a pause for music. A mere example of the „tongs" behind the scenes may, however, be all that is intended.

[1]) *paramour.*

[2]) *paragon.*

[3]) *Sneak's noise.* Der Name des Kapellmeisters war also *Sneak.*

Digitized by Google

Im Sturm sind Alonso, Sebastian, Antonio durch das Bewußtsein ihrer Schuld wahnsinnig geworden. Prospero wählt zu ihrer Heilung Musik.

Sturm V, 1:

Und hab' ich erst, wie jetzt
Ich's thue, himmlische Musik gefordert,
Zu wandeln ihre Sinne, wie's vermag
Dieß luft'ge Zaubermittel . . . .
Ein feierliches Lied, der beste Tröster
Für ihre Phantasie! — es heile dir
Das Hirn, jetzt nutzlos dir im Schädel kochend.

Ebenso läßt Cerimon im Perikles Musik ertönen, während er die scheintodte Thaisa in das Leben zurückzurufen sucht. Der kranke König Heinrich IV. spricht (Thl. II. IV, 4):

Laßt keinen Lärm hier machen, liebe Freunde,
Wenn eine dumpfe günst'ge Hand nicht etwa
Musik will flüstern meinem müden Geist.

Am Deutlichsten aber spricht für die Heilsamkeit der Musik König Richard II. V, 4:

Richard. Wenn die Musik doch schwieg', sie macht mich toll!
Denn hat sie Tollen schon zum Witz geholfen,
In mir, so scheint's, macht sie den Weisen toll.

Letztere Stelle ist es besonders, welche eine Bekanntschaft mit der Geschichte der Musik im Alterthume voraussetzt. An der Spitze steht jedem Bibelleser das Beispiel des Königs Saul, der sich seine Schwermuth durch das Harfenspiel David's lindern ließ. Zur Methode aber wurde die Heilung der Krankheiten durch Musik und Gesang von den Griechen erhoben, deren Gott Apollo Gott der Heilkunde und der Musik zugleich ist. Plutarch in seiner Abhandlung über die Musik führt an, daß der weise Chiron den Herkules, Achilles und viele Andere, die ihn zum Lehrer hatten, in der Musik, der Gerechtigkeit und Arzeneiwissenschaft unterrichtet habe. Auch Homer sage aus, daß die Griechen die Pest, die unter ihnen wüthete, durch Musik vertrieben hätten. Thaletas aus Kreta habe durch Musik nach dem Ausspruche des delphischen Orakels die Lakedämonier geheilt und Sparta von der Pest befreit. Der Wein bringe sowohl den Körper wie den Geist Derjenigen, die ihn im Uebermaaße genießen, in Unordnung, die Musik aber führe durch die ihr eigenthümliche Ordnung den entgegengesetzten Zustand herbei und zur Ruhe zurück.

Digitized by Google

In der Abhandlung Isis und Osiris führt Plutarch an, daß die Pythagoräer sich des Leierspiels bedient hätten, um die wilden Leidenschaften der Seele gleichsam durch den Zauber der Musik zu besänftigen.

In König Richard II. V, 4 spricht der gefangene König:

Hör' ich da Musik?
Ha, haltet Zeitmaaß! Wie so sauer wird
Musik, so süß sonst, wenn die Zeit verletzt
Und das Verhältniß nicht geachtet wird.

Dieser Satz ist so selbstverständlich und allgemein giltig, daß man ihn trivial nennen könnte. Der Dichter braucht ihn auch nur, um eine Betrachtung über die von ihm während seiner Regierung verletzte Eintracht seiner „Würd' und Zeit" anzuschließen. Die Abhandlung des Plutarch über Musik spricht weitläufig über die von der Musik einzuhaltenden Regeln. Unter Anderem sagt er: Die Alten gaben derjenigen Art von Musik den Vorzug, die sich durch ihre Würde und Einfachheit auszeichnete.

Die Worte des Lucentio in der bezähmten Widerspenstigen III, 1:

Ihr widersinn'ger Tropf! der nicht begriff,
Zu welchem Zweck Musik uns ward gegeben. —
Ist's nicht, des Menschen Seele zu erfrischen
Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh?

würden in Plutarchs moralischen Schriften manchem ähnlich lautenden Gedanken begegnen. In der Abhandlung über die Musik heißt es: „Was den Nutzen der Musik betrifft, so hat uns Homer bewiesen, wie sehr sie einem Manne zu statten komme. Er zeigte, wie Achilles seinen Zorn gegen den Agamemnon durch die Musik besänftigte. Homer giebt uns auch die schicklichste Zeit an, die Musik zu üben, indem er sie zu einer nützlichen und angenehmen Beschäftigung in der Muße macht."

Homer habe ferner gesungen:

Reigentanz und Gesang, das sind die Zierden des Mahles.

Ein Hauptzweck der Musik ist nach Plutarch's Gespräch über die Musik, unser Herz zu reinigen und eine Art von Einklang und Harmonie in ihm hervorzubringen. In dem Tischgespräche „Ueber die Flötenspielerinnen bei Tische" wird gesagt, daß man dem Euripides nicht zustimmen könne, wenn er sagt, daß die Musik nur bei der Trauer und der Schwermuth gebraucht werden müsse;

Digitized by Google

man müsse vielmehr bei Tische und in den Stunden der Erholung dergleichen Vergnügen kosten.

Um die Vergleiche mit Plutarch abzuschließen, füge ich an, was Benedict vorbringt in Viel Lärm um Nichts II, 3:

> Nun, divina Musica *(divine air)!* Nun ist seine Seele in Verzückung! Ist es nicht seltsam, daß Schafdärme die Seele aus eines Menschen Leibe ziehen können?

In der Abhandlung des Plutarch über moralische Tugend sagt Zeno, der im Begriffe ist, den berühmten Zithersänger Amoebeus zu hören:

> Laßt uns sehn, welche Stimme, welchen Wohlklang die nach gewissen Verhältnissen geordneten Därme, Nerven, Holz, Knochen von sich geben.

In dem Tischgespräche über die Wirkungen wollüstiger Musik führt er ein Beispiel an, wie die Zuhörer durch üppige Musik mehr erregt wurden als durch den vortrefflichsten Wein, den sie tranken. An einer anderen Stelle heißt es, daß Alexander durch das Spiel des Flötenspielers Antigenides so in Feuer gesetzt worden sei, daß er aufsprang und nach den Waffen griff.

Wenn aber auch die Musik die Eigenschaft hat, auf die Gemüthsstimmung mächtig einzuwirken, ist sie doch auch wieder von Zufälligkeiten abhängig und erfährt in verschiedenen Lagen verschiedene Beurtheilung, auch wenn ihr Werth an sich derselbe ist.

Dies sucht auch Shakespeare klar zu machen.

Die beiden Veroneser III, 1:

Valentin. Nur wenn ich in der Nacht bei Silvia bin,
Singt meinem Ohr Musik die Nachtigall.

Kaufmann von Venedig V, 1:

Porzia. Horch, Musik!
Nerissa. Es sind die Musikanten eures Hauses.
Porzia. Ich sehe, nichts ist ohne Rücksicht gut.
Mich dünkt, sie klingt viel schöner als bei Tag.
Nerissa. Die Stille giebt den Reiz ihr, gnäd'ge Frau.[1])
Porzia. Die Krähe singt so lieblich wie die Lerche,
Wenn man auf keine lauschet und mir däucht,
Die Nachtigall, wenn sie bei Tage sänge,
Wo alle Gänse schnattern, hielt man sie
Für keinen bessern Spielmann als den Spatz.
Wie manches wird durch seine Zeit gezeitigt
Zu ächtem Preis und zur Vollkommenheit.

---

[1]) Aehnliche Gedanken finden sich in Plutarch's Tischgespräch: Warum man bei Nacht besser hört als bei Tage.

Digitized by Google

Viel Lärm um Nichts II, 4:

Claudio. Wie still der Abend ist,
Wie schlummernd, daß Musik noch süßer töne! —

Der sonst so wortkarge Stille wird durch einige Gläser Sekt so erwärmt, daß er sich unerschöpflich in Trinkliedern zeigt. König Heinrich IV. Thl. II. V. 3.

Auch zu Shakespeare's Zeiten scheinen die Sänger schon die Gewohnheit gehabt zu haben, sich nöthigen zu lassen, ehe sie Beweise ihrer Kunstfertigkeit gaben. Man vergleiche Troilus und Cressida III, 1, das Gespräch zwischen Paris, Helena und Pandarus.

Viel Lärm um Nichts II, 3:

Don Pedro. Kommt, Balthasar, singt das Gedicht noch einmal.

Balthasar. Mein Fürst, verlangt nicht von so rauher Stimme
Zum zweiten Mal, dies Lied euch zu verderben u. s. w.

Daß die Musik auch auf ungebildete Menschen ihren Zauber übt, sehen wir an den Schäfern und Schäferinnen im Wintermärchen; nur ist es hier nicht kunstreiche Musik, sondern eine von ungeübten Stimmen gesungene Ballade unsinnigen Inhalts, welche das höchste Entzücken hervorruft, während Trommel, Pfeife und Dudelsack als die Instrumente aufgeführt werden, welche den ländlichen Tanz begleiten. Der Kunstgeschmack der Schäfer ist mit so großer Vorliebe bis in das Kleinste gezeichnet, daß wir wohl annehmen können, der Dichter führe uns ein Abbild einer ländlichen Festlichkeit nach Grundzügen vor, die er in seiner Jugend mit eigenen Augen gesehen.

Wintermärchen IV, 3:

Knecht. O Herr, wenn ihr den Hausirer vor der Thür hören könntet, so würdet ihr nie wieder nach Trommel und Pfeife tanzen, nein, selbst der Dudelsack brächte euch nicht auf die Beine; er singt so mancherlei Melodien, schneller, als ihr Geld zählt; sie kommen ihm aus dem Munde, als hätte er Balladen gegessen und Aller Ohren hängen an seinen Worten.

Der junge Schäfer. Er konnte niemals gelegener kommen, er soll eintreten. Eine Ballade liebe ich über Alles, wenn es eine traurige Geschichte ist, zu einer lustigen Melodie, oder ein recht spaßhaftes Ding und kläglich abgesungen.

Knecht. Er hat Lieder für Mann und Weib, lang und kurz: kein Putzhändler kann seine Kunden so mit Handschuhen bedienen; er hat die artigsten Liebeslieder für Mädchen, so ohne Anstößigkeiten und das ist was

Digitized by Google

Seltenes, und so feine Schlußreime, mit Dideldum und Tralalla und pufft sie und knufft sie, und wo so ein breitmäuliger Flegel gleichsam was Böses sagen möchte und mit der Thür ins Haus fallen, da läßt er das Mädchen antworten: Heisa, thu' mir nichts, mein Schatz; sie fertigt ihn ab und läßt ihn laufen mit: Heisa, thu' mir nichts, mein Schatz.

Polyxenes. Das ist ein allerliebster Kerl.

Der junge Schäfer. Mein Seel, das muß ein außerordentlich gebildeter Kerl sein. Hat er Waaren von Bedeutung?

Knecht. Er hat Bänder von allen Farben des Regenbogens; spitzige Häkeleien mehr als alle Advokaten in Böhmen handhaben könnten, wollten sie sie ihm auch in Masse abnehmen. Garn, Wolle, Kammertuch, Leinwand hat er, und er singt sie alle ab, als wären es lauter Götter und Göttinnen: ihr würdet denken, ein Weiberhemd wäre ein weiblicher Engel, so singt er euch über das Aermelchen und über den Busenstreifen.

Sehr wichtig in der folgenden Unterhaltung sind die Angaben über die Balladen, welche Antolycus zu verkaufen hat, weil sie uns den Schluß zu machen gestatten, daß ähnliche Erzeugnisse zu Shakespeare's Zeit wirklich zu den Handelsartikeln der das Land bereisenden Hausirer gehört haben mögen, und wir nicht bloß eine Erfindung des Dichters vor uns sehen.

Wie sehr Schäfer und Schäferinnen durch die Balladen und den Gesang in Anspruch genommen waren, beschreibt Antolycus:

> Ha, ha! was für ein Narr ist doch Ehrlichkeit!... Mein junger Narr, dem nur etwas fehlt, um ein vernünftiger Mensch zu sein, war so in die Dirnenlieder *(the wenches' song)* verliebt, daß er nicht wanken und weichen wollte, bis er Text und Weise hatte: und dies zog die ganze andere Herde so zu mir, daß alle ihre übrigen Sinne in den Ohren steckten; ich hätte einen Schlüssel abfeilen können, den sie an einer Kette trugen: kein Gehör, kein Gefühl als für die Lieder meines Burschen und die Bewunderung ihres Nichts. So daß ich, während dieser Betäubung die meisten ihrer festlichen Börsen abschnitt und erschnappte und wäre nicht der Alte dazu gekommen mit einem Halloh über seine Tochter und den Sohn des Königs, womit er meine Krähen von dem Kaff scheuchte, so hätte ich in der ganzen Armee nicht eine Börse am Leben gelassen.

Weitere Erwähnung der Balladen geschieht durch Falstaff, König Heinrich IV. II. IV., 3:

> Ich ersuche Euer Gnaden, laßt es mit den übrigen Thaten des heutigen Tages aufzeichnen, oder bei Gott, ich will mir sonst eine Ballade darauf schaffen mit meinem eigenen Bildniß oben darüber, dem Coleville die Füße küssen soll. Wenn ich zu dieser Maßregel genöthigt werde und ihr nehmt euch nicht Alle wie vergoldete Zwei-

Digitized by Google

hellerstücke gegen mich aus, und ich überscheine euch nicht am lichten Himmel des Ruhme, so sehr wie der Vollmond die glimmernden Sterne des Firmaments, die sich wie Nadelköpfe gegen ihn ausnehmen, so glaubt keinem Edelmann mehr auf sein Wort.

Im Wintermärchen beweist ein Ausspruch, daß Balladen zu Shakespeare's Zeit auf merkwürdige Ereignisse gedichtet wurden.

Wintermärchen V, 2:

Zweiter Edelmann. So viel wunderbare Dinge sind in dieser Stunde zum Vorschein gekommen, daß es nicht Balladenmacher genug giebt, sie zu besingen.

Selbst der Halbmensch Caliban ist nicht so verthiert, daß die Musik ohne Wirkung auf ihn bliebe.

Sturm III, 2:

Caliban. Sei nicht in Angst! die Insel ist voll Lärm,
Voll Tön' und süßer Lieder, die ergötzen,
Und Niemand Schaden thun. Mir klimpern manchmal
Viel tausend helle Instrument' ums Ohr,
Und manchmal Stimmen, die mich, wenn ich auch
Nach langem Schlaf erst eben aufgewacht,
Zum Schlafen wieder bringen: dann im Traum
War mir, als thäten sich die Wolken auf
Und zeigten Schätze, die auf mich herab
Sich schütten wollten, daß ich beim Erwachen
Aufs neu' zu träumen heulte.

Ueber die Wirkung seiner Musik auf Caliban, Trinculo und Stephano erzählt Ariel selbst.

Sturm IV, 1:

Da rührt' ich meine Trommel;
Wie wilde Füllen spitzten sie das Ohr
Und machten Augen, hoben ihre Nasen,
Als röchen sie Musik. Ihr Ohr bethört' ich so,
Daß sie wie Kälber meinem Brüllen folgten.

Die Weber scheint Shakespeare ganz besonders empfänglich für Musik gefunden zu haben.

Was Ihr wollt II, 3:

Tobias. Sollen wir die Nachteule mit einem Kanon aufstören, der einem Leineweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln könnte?

König Heinrich IV. I. II, 1:

Falstaff. Ich wollte, ich wär' ein Weber: ich könnte Psalmen singen, oder was es sonst wäre.

Digitized by Google

Der als Tölpel gezeichnete Ajax ist ohne Musik.

Troilus und Cressida III, 3:

Achilles. Und ist er wirklich in solcher Stimmung? Sag!

Thersites. Nein, in eben solcher Verstimmung. Wieviel Musik in ihm nachbleibt, wenn Hektor ihm den Schädel eingeschlagen hat, das weiß ich nicht, aber ich denke, gar keine. Fiedler Apollo müßte denn seine Sehnen nehmen und sich Darmseiten daraus machen.

Einen die Musik gebrauchenden sehr artigen Vergleich macht

Timon von Athen I, 2:

Timon. O, ihr Götter, denk' ich, was bedürfen wir irgend der Freunde, wenn wir ihrer niemals bedürfen? sie wären ja die unnützesten Geschöpfe auf der Welt, wenn wir sie nie gebrauchten und glichen lieblichen Instrumenten, die in ihren Kasten an der Wand hängen und ihre Töne für sich selbst behalten.

Der Vollständigkeit wegen verweise ich auf folgende Gespräche, welche musikalische Ausdrücke enthalten: Was Ihr wollt II, 3; der Widerspenstigen Zähmung III, 1; die beiden Veroneser I, 2; IV, 2.

Wir finden bei Shakespeare Sänger, von denen nur Bruchstücke gewisser Lieder gesungen werden. Delius hat den vollständigen Text derselben in seine Shakespeare-Ausgabe aufgenommen und da ich glaubte, daß eine Uebersetzung vielleicht Manchem erwünscht sein möchte, bringe ich hier die interessantesten.

Der von Iago in Othello gesungene Vers auf König Stephan stammt aus einer Ballade, welche sich vollständig in *Percy's Reliques of Ancient English Poetry* (Book II) findet. Sie lautet folgendermaßen:

Das Winterwetter macht sich kalt,
Frost fegt jedweden Hügel baar,
Und Boreas bläst mit Gewalt,
All' unser Vieh ist in Gefahr;
Bella, mein Weib, die zanken scheut,
Sie sagt mir ruhig grad' heraus:
Steh auf, der Kuh Crumbock hilf heut —
Mann, zieh dir an den alten Flaus.

Er.

O Bella, hadre, zanke nicht,
Du weißt, mein Rock ist schlecht bestellt,
So fadenscheinig und undicht,
Ein Heimchen durch's Gewebe fällt:

Digitized by Google

Ich will nicht borgen mehr, noch leih'n,
Ein neuer Anzug muß in's Haus.
Drum morgen geht's zur Stadt hinein;
Denn ich will einen neuen Flaus.

Sie.

Kuh Crumbock ist 'ne gute Kuh,
Sie war dem Gütchen immer treu,
Gab Käse, Butter immer zu
Und wird auch helfen uns auf's neu;
Ich grämte sehr mich, wenn sie litt',
Schlag, Liebster, meinen Rath nicht aus,
Für uns paßt nicht so feiner Schnitt —
Mann, zieh dir an den alten Flaus.

Er.

Mein Flaus war gut, ich rühm' ihn sehr,
Treu seinem Träger immerdar,
Jetzt taugt er keinen Heller mehr;
Ich hab' ihn vier und vierzig Jahr:
Sein Tuch war einst echten Gewichts,
Jetzt sieht er wie ein Lumpen aus,
Vor Wind und Regen hilft er nichts,
Drum will ich einen neuen Flaus.

Sie.

Es sind nun vier und vierzig Jahr,
Daß wir treu bei einander stehn,
Wir hatten eine ganze Schaar
Von Kindern, neun sind's oder zehn;
Zu Weib und Mann zog ich sie recht
In Gottes Furcht, ich sprech' es aus;
Und kennst du jetzt dich selbst so schlecht?
Mann, zieh dir an den alten Flaus.

Er.

Bella, mein Weib, sei nicht so hart!
Denn jetzt ist jetzt, und einst war dannn,
Jetzt ist die Welt ganz andrer Art,
Kennt nicht den Knecht vom Edelmann.
Schwarz, grün, gelb, grau ist ihr Gebrauch,
Ob auch weit über ihrem Haus:
Wie sie, so thu' ich einmal auch;
Denn ich will einen neuen Flaus.

Sie.

Stephan ein wackrer König war,
Sein Beinkleid nur 'nen Thaler galt,
Ihm schien's sechs Grot zu theuer gar,
Lump er deshalb den Schneider schalt.

Digitized by Google

Er war ein Herr von großem Ruhm,
Und du bist von geringem Haus:
Stolz ist Verderb dem Eigenthum —
Mann, zieh dir an den alten Flaus.

Er.

Bella, mein Weib, das Streiten scheut,
Doch will sie ziehn mich, wie sie kann;
Und oft, weil mich die Ruh' erfreut,
Geb' nach ich, bin ich gleich der Mann.
Ein Mann kriegt nicht vom Weibe Recht,
Giebt er nicht Friedensworte aus:
So schließen wir das Wortgefecht —
Und ich zieh' an den alten Flaus.

In Was Ihr wollt IV, 2 singt der Clown ein Bruchstück aus einem alten Liede, welches Delius nach einer alten Ballade von Wyatt (bei Percy a. a. O.) vollständig mittheilt mit folgender Ueberschrift:

Der unglücklich Liebende klagt, der glückliche Liebhaber ertheilt Rathschläge.

Ach Robin,
Lust'ger Robin,
Sag' mir, was dein Liebchen macht?
Dann hörst von meiner du.
Mein Liebchen ist mir spröd so sehr!
Ach warum muß das sein?
Sie liebt gewiß 'nen Andern mehr,
Doch wird sie sagen, nein.

Antwort.

Ich finde solche Falschheit nicht,
Ich finde Frauen treu,
Mein Schatz verletzt nicht ihre Pflicht
Und hat vor Aendrung Scheu.

Der Klagende.

Du bist wohl glücklich, weil dies währt,
Doch sag' ich, was ich find';
Der Frauen Lieb' wie Rauch zerfährt,
Und dreht sich wie der Wind.

Antwort.

Willst du vermeiden allen Harm,
Lern' diese Kunst von mir:
An Andrer Feuern halt' dich warm,
Mach' Andre warm an dir.

Digitized by Google

Der Klagende.

Den freilich härmt die Liebe nicht,
Der warten kann der Zeit;
Doch mir kommt, ach, nichts zu Gesicht
In Lieb' als Schad' und Leid.

In demselben Stücke bringt Junker Tobias eine Anspielung auf eine alte Ballade (bei Percy a. a. O.), welche im ersten Verse folgendermaßen lautet:

Von dem frommen treuen Weib Susanna.

In Babylon, da wohnt ein Mann,
Durch großen Ruf gar wohl bekannt,
Er nahm ein hübsches Weib sich an,
Susanna war sie zubenannt,
Ein Weibchen schön und tugendhaft;
Dame! Dame!
Wer lernt von ihr nicht, wie sich schafft
Ein guter Name?

Die Verse, welche Junker Tobias und der Narr vor Malvolio singen, sind einem Liede entnommen, welches sich unter dem Titel *Corydon's Farewell to Phyllis* in *Percy's Reliques of Ancient English Poetry* findet. Die möglichst getreue Uebersetzung lautet:

Leb wohl, mein Schatz; da du durchaus willst gehn,
Mein Auge zeigt, bald ist's um mich geschehn.
Nein, sterben geht nicht an, so lang ich sehen kann,
Es giebt noch Mädchen hier, ist sie auch fern von mir,
Es giebt noch Mädchen hier, mich engt's nicht;
So laßt sie gehn — wohlan, mich kränkt's nicht.

Leb wohl, leb wohl; seit ich dies wahr befand,
Werb' ich nicht mehr so lang um deine Hand:
Ich such' am andern Ort, ob ich find' Liebe dort.
Heiß' ich sie gehen nun? O sagt, was soll ich thun?
Heiß' ich sie gehn und frag' nicht?
O nein, nein, nein, ich wag' nicht.

Zehntausend Mal leb' wohl; — doch wart' 'ne Weil': —
Herz, küsse mich, so fliegt die Zeit in Eil'.
Zum Gehn hab' ich nicht Macht, weit hat mich Lieb' gebracht.
Willst du durchaus davon? So geh', ich tröst' mich schon,
Willst du durchaus davon, so eile!
Nein, sei mir lieber gut und weile.

Digitized by Google

Nochmals ade — ich seh' sie gehn mit Schmerz —
Ade noch oft ihr, der gehört mein Herz.
Ich seh', daß mir entgeht die Lieb', die ich erfleht,
Sie will nicht werden mein, so mag geschieden sein.
Geh' deines Wegs, jedoch wohin?
Geh', o, doch dahin, wo ich bin.

Was soll ich thun? Mein Liebchen ist dahin.
Sie ist so schön, als sie ist hart von Sinn.
Ich hab' sie nicht erstritten, trotz wiederholter Bitten,
Da ich sie nicht hab', steig' ich darum in's Grab?
Kommt sie nicht mehr, ich bin geheilt,
Frag' nicht mehr, ob sie geht, ob sie verweilt.

Es ist wohl gestattet, der Besprechung über die Musik anzuschließen, was Shakespeare über den Tanz vorbringt. Wir kennen die damaligen Tänze zum größten Theile nicht mehr; um so interessanter sind des Dichters Angaben über diesen Gegenstand für die Sittengeschichte seiner Zeit. Eine Beschreibung des Charakters der damaligen Tänze finden wir in

Viel Lärm um Nichts II, 1:

Leonato. Tochter, denk' an das, was ich dir sagte. Wenn der Prinz auf eine solche Art um dich wirbt, so weißt du deine Antwort.

Beatrice. Die Schuld wird an der Musik liegen, Muhme, wenn er nicht zur rechten Zeit um dich anhält. Wenn der Prinz zu ungestüm wird, so sag' ihm, man müsse in jedem Dinge Maaß halten, und so vertanze die Antwort. Denn siehst du, Hero, freien, heirathen und bereuen sind wie ein Schottisch, eine Menuett und eine Galliarde *(Scotch jig, a measure and a cinque-pace).* Der erste Antrag ist heiß und rasch wie ein Schottisch und ebenso fantastisch: die Hochzeit manierlich, sittsam wie eine Menuette, von altfränkischer Feierlichkeit; und dann kommt die Reue und fällt mit ihren lahmen Beinen in die Galliarde (*cinque-pace* Fünftritt) immer schneller und schneller, bis sie in ihr Grab sinkt.

Also schon zu Shakespeare's Zeiten wird der Menuette *(measure)* die Eigenschaft des Altväterischen beigelegt *(full of state and ancientry).*

Auch aus Was Ihr wollt lassen sich einige Schlüsse auf den Charakter damaliger Tänze ziehn.

Akt I, 3:

Junker Andreas. Ich bin ein Kerl von der wunderlichsten Gemüthsart in der Welt; manchmal weiß ich mir gar keinen besseren Spaß als Maskeraden und Fastnachtsspiele.

Junker Tobias. Taugst du zu dergleichen Fratzen, Junker?

Digitized by Google

Junker Andreas. So gut wie irgend einer in Illyrien, er mag sein was er will, wenn er nicht vornehmer ist als ich.

Junker Tobias. Wie weit hast du es in der Galliarde gebracht?

Junker Andreas. Meiner Seel', ich kann eine Kapriole schneiden und den Rücksprung thu' ich auf's Haar so weit, als irgend einer in Illyrien.

Junker Tobias. Warum verbergen sich diese Künste? Weßwegen hängt ein Vorhang über diesen Gaben? Bist du bange, sie möchten staubig werden? Warum gehst du nicht in einer Galliarde zur Kirche und kommst in einer Courante nach Hause? Mein beständiger Gang sollte ein Hopser *(jig)* sein, ich wollte mein Wasser nicht anders abschlagen als in einem Fünftritt. Was kommt dir ein? Ist dies eine Welt danach, Tugenden unter den Scheffel zu stellen? Ich dachte wohl nach dem vortrefflichen Baue deines Beines, es müßte unter dem Gestirn der Galliarde gebildet sein.

Auch damals schon gehörte es zu den Vorzügen eines vollendeten Hofmannes, tanzen zu können.

Deshalb sagt Probstein auf die Rede des Jaques:

Er schwört, er sei ein Hofmann gewesen.

Wie es Euch gefällt V, 4:

Wenn irgend Jemand das bezweifelt, so laßt ihn mich auf die Probe stellen. Ich habe meine Menuett getanzt, ich habe den Damen geschmeichelt, ich bin politisch gewesen gegen meinen Freund und geschmeidig gegen meinen Feind.

Dagegen sagen rauhe Kriegsmänner, wie Troilus und König Heinrich V. von sich, daß sie nicht tanzen können. Die von den Engländern zu Paaren getriebenen Franzosen aber melden, daß ihre Damen sie nur noch für gut genug halten, Tanzmeister zu werden.

König Heinrich V. III, 5:

Dauphin. Unsre Damen haben
Zum Besten uns und sagen grad heraus,
Dahin sei unser Feuer und sie wollen
Der Jugend Englands ihre Leiber bieten,
Mit Bastard-Kriegern Frankreich zu bevölkern.

Bourbon. Sie weisen uns auf die Tanzböden Englands,
Dort hurt'ge Volten und Couranten lehren;
Sie sagen, unser Ruhm sei in den Fersen,
Und wir sei'n Läufer von der ersten Größe.

Nachdem Helena in Ende gut, Alles gut den kranken König von Frankreich, den seine Aerzte als unheilbar aufgegeben, hergestellt hat, heißt es von ihm, um zu bekräftigen, wie gut die Heilung gelungen sei:

Digitized by Google

Ende gut, Alles gut II, 3:

Lafeu. Lustik, wie der Holländer spricht. Ich will allen Mädchen dafür noch einmal so gut sein, so lange ich noch einen Zahn im Kopfe habe. Wahrhaftig, er ist im Stande und fordert sie zu einer Courante auf.

Ueber die auf den Tanzfesten zur Zeit Shakespeare's üblichen Gebräuche erhalten wir aus seinen Dramen manchen werthvollen Aufschluß. Verschiedene Male gebraucht der Dichter ein Tanzfest zur Anknüpfung von Liebesverhältnissen und zur Anbringung von Werbungen. In Romeo und Julia findet die erste verhängnißvolle Begegnung des Romeo mit der Julia auf einem Balle im Hause Capulet's statt und in König Heinrich VIII. lernt der König die Anna Bullen auf einem Feste im Hause des Kardinals Wolsey kennen. Ebenso geschieht die Werbung um Hero in Viel Lärm um Nichts während eines Balles. Nach den Andeutungen in diesen Stücken scheint es Gesetz gewesen zu sein, daß die Herren zu den Ballfesten in Masken erschienen und in Masken tanzten, während es den Damen frei stand, das Gesicht unbedeckt zu tragen. Wenigstens gehn in Viel Lärm um Nichts alle Männer maskirt, ebenso in Romeo und Julia. Am Klarsten wird uns der Gebrauch gemacht durch Folgendes:

Romeo und Julia I, 5:

Capulet. Willkommen, meine Herrn! Wenn eure Füße
Kein Leichdorn plagt, ihr Damen, flink ans Werk!
He! ha, ihr schönen Frau'n! wer von euch allen
Schlägt's nun wohl ab zu tanzen? Ziert sich eine, die,
Ich wette, die hat Hühneraugen. Nun,
Hab' ich's euch nah gelegt? Ihr Herrn, willkommen!
Ich weiß die Zeit, da ich 'ne Larve trug,
Und einer Schönen eine Weis' in's Ohr
Zu flüstern wußte, die ihr wohlgefiel.
Das ist vorbei, vorbei! Willkommen, Herren!
Kommt, Musikanten, spielt! Macht Platz da, Platz!
Ihr Mädchen, frisch gesprungen! —
Nun setzt euch, setzt euch, Vetter Capulet!
Wir beide sind ja über's Tanzen hin.
Wie lang' ist's jetzo, seit wir uns zuletzt
In Larven steckten?

Zweiter Capulet. Dreißig Jahr, mein Seel.

Capulet. Wie, Schatz? So lang noch nicht, so lang noch nicht.
Denn seit der Hochzeit des Lucentio
Ist's etwa fünf und zwanzig Jahr, sobald
Wir Pfingsten haben, und da tanzten wir.*)

---

*) *And then we masked.*

Digitized by Google

Maskentragen und Tanzen war dieser Stelle nach gleich bedeutend.

Daß Romeo die Julia auf einem Balle in Gegenwart Anderer küßt, wäre nach unseren heutigen Sitten und Begriffen ein unverzeihlicher Verstoß. Zu Shakespeare's Zeiten konnte ein solcher Vorgang nichts Auffallendes haben; denn der König sagt, nachdem er mit Anna Bullen getanzt hat —

König Heinrich VIII. I, 4:

Mein süßes Herz,
Unziemlich wär's, zum Tanz euch aufzufordern
Und nicht zu küssen.

Das Küssen der Damen nach dem Tanze war also eine Höflichkeit, der man sich nicht entziehen durfte.

Eine ganz besondere Tanzproduktion wird erwähnt

Wintermärchen IV, 3:

Knecht. Herr, da sind drei Fuhrknechte, drei Schäferknechte, drei Ochsenknechte und drei Schweineknechte, die haben sich ganz zu Menschen voller Haare gemacht; sie nennen sich selber Saalthiere *(saltiers* statt *satyrs)* und sie haben einen Tanz, von denen die Dirnen sagen, es ist ein Gemengsel von Luftsprüngen, weil sie nicht mit dabei sind. Aber sie selbst (die Knechte) sind der Meinung, (wenn es nicht zu wild ist für Einige, die von Nichts wissen, als von Ländern und Walzen,[1]) es würde ausnehmend gefallen.

Der alte Schäfer. Fort damit! wir wollen es nicht; wir haben schon zu viel bäurische Narrenspossen gehabt: — ich weiß, Herr, wir machen euch Langeweile.

Polyxenes. Ihr macht denen Langweile, die uns Kurzweil bringen; ich bitt' euch, laßt uns die vier Dreiheiten von Knechten sehn.

Knecht. Drei von ihnen haben, wie sie selbst sagen, vor dem Könige getanzt, und nicht der schlechteste von den Dreien, der nicht zwölf und einen halben Fuß in die Breite springen kann.

Diese ländliche Schaustellung erinnert an den Reichthum, welchen auch unser deutsches Volksleben früher bei seinen althergebrachten Festlichkeiten in allerhand von Urväterzeiten her überlebten Lustbarkeiten hatte, ehe die wohllöbliche Polizei, welche in allem Volksthümlichen Unfug witterte, dieses trostlose, öde Einerlei erzeugt hatte, welches jetzt die ländlichen Feste auszeichnet. Auch ich kann mich noch aus meiner Jugendzeit erinnern, daß Strohmänner, Moosmänner, Tannenreisigmänner, Werg-

[1]) *Cowling* durch Ländern und Walzen übersetzt: Kugeln, Rollen, dem Hüpfen entgegengesetzt.


Digitized by Google

männer, d. h. in die genannten Materialien gekleidete Personen aufzogen; sie bilden eine Oase für die Erinnerung in der einförmigen Wüste der Gegenwart. Auch Cervantes, der Zeitgenoß Shakespeare's, bringt im Don Quijote viele Andeutungen, daß zu seiner Zeit auf dem Lande ein reiches Volksleben blühte. Der von ihm erwähnte Schwertertanz der Jünglinge ist höchst wahrscheinlich gothische Erinnerung.

Den Schluß der Handwerkervorstellung im Sommernachtstraum V, 1 bildet ein Bergamasker Tanz, ein Tanz von Tölpeln, der bergamaskisch hieß, weil das Volk von Bergamo in Italien für sehr ungehobelt galt. Wie schon der Name zeigt, waren fast alle Tänze modischen Schnittes aus Italien gekommen; so vielleicht auch dieser.

Digitized by Google

Die englischen Komödianten in Oesterreich.

Von

Johannes Meissner.

Für die Geschichte der englischen Komödianten in Oesterreich ist bisher wenig Material gesammelt worden. Obwohl hier deutsche Kaiser Hof hielten und die englischen Komödianten hier wie im nördlichen Deutschland die Väter unsrer Schauspielkunst waren, hat man sich mit einigen fragwürdigen Notizen begnügt. Die Theater- und Kultur-Geschichten stützen sich, wo sie die österreichischen Bühnenverhältnisse des 16ten und 17ten Jahrhunderts berühren, durchaus auf Johann Ev. Schlager's „Wiener Skizzen aus dem Mittelalter“ (1839) und desselben Autors Bericht über das alte Wiener Theater an die kaiserliche Akademie der Wissenschaften (in den Wiener Akademieberichten, philosophisch-historische Klasse, vom Januar 1851). Ein Blick in die Quellen lehrt aber, daß Schlager diese in sehr leichtfertiger Weise benutzte und so zu ganz falschen Vorstellungen über die Anfänge der Schauspielkunst in Oesterreich Anlaß gab. Eduard Devrient hat auf Schlager's Angaben hin und unsterstützt durch die Lebhaftigkeit seiner eigenen Phantasie die Geschichte der deutschen Schauspielkunst um ein neues Element bereichert, nämlich um die „Banden der Niederländer“, welche in der Mitte des 16ten Jahrhunderts mit „niederländischen Stücken, mit Künsten, die sie von dem niederländischen Theater gelernt, das unter spanischem und französischem Einfluß eine besondere Ausbildung empfing“ in Deutschland und Oesterreich als die ersten Berufskomödianten ihr

Digitized by Google

Glück gemacht haben sollen — Schlager fügt hinzu „in niederdeutscher oder französischer Sprache." In Wirklichkeit ist an der ganzen Behauptung, für welche sich von 1839 bis 1851 die Beweise mehrten wie die „Steifleinenen" Falstaff's, nichts Reelles, als eine Notiz im Wiener Stadtrechnungsbuch vom Jahre 1561, die folgendermaßen lautet: *„Mer dito als ein schawspill mit Niderlendische Personen In der Ratstuben gehalten Worden, den Spilleuten für Wein vnnd Prott bezalt — 22 Kr. Mer für ainen großen Padschwams 9 Kr. bringt lt. Zedula — β 4 ∂ 4".* Hier steht nicht, daß „Niederländer" ein Schauspiel gehalten haben, sondern ein Schauspiel mit „niederländischen Personen" ist gehalten worden, womit aller Wahrscheinlichkeit nach die „agirenden Personen", nämlich die dargestellten Personen gemeint sind. Sicherlich kann man aus der Spende von 22 Kr. zu Wein und Brod für Spilleute (welches Wort für jede Art von Spielern, für Glücksspieler und Freudenspieler, zumeist aber für Musiker, gebraucht wird) nicht schließen, daß die Darsteller zahlbare fremde Berufskomödianten waren. Niederländische Banden hätten durch Deutschland ziehen müssen, um nach Oesterreich zu kommen, aber nirgend, weder auf den Frankfurter Messen, noch sonst wo, ließ sich die geringste Spur von ihnen entdecken. Die Rathhauskomödien in Wien waren Bürgerspiele, die Darsteller Dilettanten, die noch zu ihrem eigenen Vergnügen mehr als zu dem der Zuschauer spielten. Wirkten wirklich Niederländer mit, so waren es wohl ansässige Kaufleute, Universitäts- oder Hofangehörige und dergleichen Leute aus den Niederlanden, wie sie damals in Wien sich ziemlich zahlreich aufhielten.

Ebensowenig echt als die „Niederländischen Banden" sind es die deutschen Berufskomödianten, die Schlager schon im 16ten Jahrhundert in Wien entdeckt haben will. Wenn Schlager in seinem Akademiebericht aus den Hofkammerrechnungen von 1596 einen „Franz Daniel Hauptmann" als ersten deutschen Komödiantenführer zu Tage fördert, so finden wir wohl im Original eine Notiz des kaiserlichen Pfennigmeisters: *„Franzisco Daniel Haubtman sambt seiner Gesellschaft ... ainhundert gulden ..."*

Aber bei genauerer Prüfung stellt sich heraus, daß der Mann Franziscus Daniël hieß und ein französischer Kriegshauptmann war.

Die Väter der Schauspielkunst in Oesterreich waren die englischen Komödianten, welche zu Shakespeare's Zeit in großen Schaaren durch die deutschen Lande bis zum erzherzoglichen Hofe

Digitized by Google

in Graz zogen, und die italienischen Komödianten, welche nach Wien und Linz und bis ins Baiernland hinein gelangten. Dies kulturgeschichtlich so bedeutsame Herüberwogen der höchsten Schaumkronen fremder Kunst von Süd und Nord und die daraus entspringenden Anfänge der deutschen Schauspielkunst verdienen gewiß eine eingehendere Behandlung, als ihnen bisher zu Theil wurde. Ich habe mich vorläufig begnügt, Bausteine zu diesem Werke zusammenzutragen, die historischen Grundlagen zu geben für weitere Forschungen. Das Material wird sich nur durch Mitwirkung Vieler vervollständigen lassen. Was der Einzelne aufzufinden vermag, bleibt Stückwerk, halb und halb eine Gunst glücklichen Zufalls. Für Oesterreich verdanke ich einer Mittheilung in Hurter's Geschichte Ferdinand's II. die Auffindung eines neuen Repertoires der englischen Komödianten von 1607—1608, also aus Shakespeare's Blüthezeit. Von dem gegebenen Punkte aus habe ich dann weiter gesucht, indem ich die englischen Komödianten überall da vermuthete, wo Fürstenversammlungen oder -Hochzeiten, Krönungen und dergleichen weitstrahlende und langdauernde Festlichkeiten stattfanden.

Der erste Theil dieser Forschungen, welche die Zeit, da Shakespeare selbst noch lebte, umfaßt, ist unlängst bereits als Buch erschienen, als viertes Stück der von den Professoren Sauer, Werner und Minor bei Karl Konegen in Wien herausgegebenen Sammlung „Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur und des geistigen Lebens in Oesterreich" unter dem Titel „Die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich". Aus diesem Buche will ich hier einiges Appetitreizende und zur Fortsetzung meiner Forschungen Anregende mittheilen, zugleich mit verschiedenem erst nachträglich Gefundenen oder über die dort behandelte Zeit Hinausreichenden.

Ueber den allgemeinen Stand der Bühnenkunst zu Beginn des 17ten Jahrhunderts giebt uns ein merkwürdiges Werk des Grazer Leibarztes Hippolyt Guarinoni „Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts" vom Jahre 1609—1610, erwünschte Auskunft. Darin rühmt der ehrenwerthe „Artium et Medicinae Doctor" unter allen Künsten „das menschlich gemüth zu erfrewen" die „Comoedien, Tragödien und Schawspiel" als „die gewaltigsten und fürnembsten." Er erzählt sodann von der Bühnenkunst in Italien, von den „bossierlichen Schnackenreißern in fast allen Stetten Welschlands" und namentlich von den „Ziarlatani" in Venedig,

Digitized by Google

„von ziärlare genannt, das heist schwetzen, allda zwey drey oder mehr person als etwan ein Magnificus oder Venedischer Burger, sonsten meister Pantalon, welcher der Herr vnd der Zane sein knecht jre lustige bossen gesprächen geberden vnd dergleichen fürbringen darob einer lachen muss es sey jm lieb oder leyd."

Er unterläßt nicht, zu berichten, daß es in Italia auch höhere Schauspiele gab, „in den fürnembsten Stätten fast alle Tag", dadurch die „beschwerden Gemühter sich erquicken." Auf Deutschland übergehend, vermeldet er: *„Dergleichen schaw- vnd hörspiel seyn der zeit im Teutschland zufinden vnd dern Comoedianten wie ich selbst gesehen auss den Nider- vnd Engelländischen Stätten so von eim ort zum andern herumb ziehen vnd jre lächrige bossen vnd gauckelspiel (doch ohne ungebür) vmb dass gelt denen so es zusehen vnnd hörn begeren, zimlicher massen soviel man in Teutscher Sprach vnd geberden zuwegen bringen kan verrichten."*

Noch um 1610 gab es in Deutschland keine andren Gesellschaften von Berufsschauspielern, die in deutscher Sprache spielten, als die englischen Komödianten, deren erste Truppe im Jahre 1592 von den Niederlanden her zur Frankfurter Messe gezogen kam, wo sie zunächst in englischer Sprache ihre Stücke aufführte.

Schon früher unter Kaiser Max II. kamen italienische Komödianten nach Oesterreich, aber sie spielten italienisch und sie scheinen damals mit ihrer improvisirten Commedia dell'arte keine dauernden Anregungen gegeben zu haben. Sie traten als Hofbelustiger den Hofnarren und Hofzwergen Maximilians — sogar eine Hofzwergin und ein Klosternarr („des Abts zu Weingarten Narren, Wolf genannt") werden in den Pfennigamtsbüchern erwähnt — auf die Fersen, aber sie blieben nicht lange genug, um jene zu verdrängen. Gleichwohl bieten die bezüglichen Notizen der kaiserlichen Hofkammerrechnungen ein ganz besonderes Interesse für die Theatergeschichte. Da liest man unter Linz den 16. December 1568:

„Auß Beuelch Ihrer Kay. ast. x. Franncischco ysabella Camediante (Oder Camedianten) geben zwainzig Taller, welliche Jr. ast. x. auß soundern gnaden zu raichen Allergenedigst beuolchen."

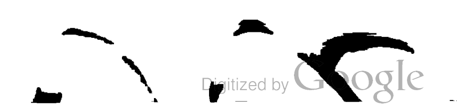
Und weiter im folgenden Januar zu Wien:

„Denn 21 dito Auß Beuelch Ihr Kay. ast. x. Flaminio Comediannte (Oder Comediannten) vermüge Irer Bekenndtnuß mit N 9 bezalt — 30 Frl."

Digitized by Google

Nach den drei Vornamen *Frannciſchcò, Ysabella* und *Flaminio* zu schließen, hätten wir hier die berühmte italienische Gesellschaft der *„Comici gelosi"*, deren Besuch in Oesterreich bisher nicht bekannt war, in Linz und Wien gefunden. *Flaminio Scala* hieß der Direktor dieser Gesellschaft, *Francesco Andreini* (als „Capitano Spavento") und seine schöne und hochbegabte Gattin *Isabella*, „die größeste Künstlerin ihrer Zeit", waren die Hauptstützen derselben. *Isabella Andreini* ist eine der ersten, vielleicht die erste Frau, welche die Bühne betrat; ihr Bild macht, wie *Torquato Tasso* singt, *„felici l'alme e fortunati i cori."* Aber *Tasso* hat ihr leider auch eine Grabschrift verfaßt, die unsre schöne Hypothese von der Anwesenheit *Isabella's* in Wien am Hofe Maximilian's einigermaßen beeinträchtigt. *„Obiit 4 Idus Junii 1604. Annum agens 42"* steht am Schluß dieser Grabschrift, wonach Isabella im December 1568 erst sechs Jahre alt gewesen wäre. Oder sollte die treffliche Dame sich bei Tasso für zehn Jahre jünger ausgegeben haben? Die Angabe, daß Francesco Andreini (1548 in Pistoja geboren) erst 1578 die schöne Isabella von Padua heirathete, macht es wahrscheinlicher, daß die Namen Francisco und Isabella von der ältesten Generation der „Gelosi" auf die zweite Generation, zu welcher die Andreini vermuthlich gehörten, gleichsam als Rollennamen forterbten.

Die *„Comici gelosi"*, welche zumeist improvisirte Komödien spielten (wir besitzen noch zwei gedruckte Sammlungen ihrer Scenarien), machten einige Jahre später 1576 in Frankreich das größeste Aufsehen, und 1577 treffen wir in London am Hofe der Königin Elisabeth ähnliche italienische Komödianten (oder dieselben?), von denen Shakespeare lernt. Auch 1582 werden in London „Komödianten von Ravenna" erwähnt, woraus sich wohl am einfachsten Shakespeare's Beziehungen zur italienischen Bühne erklären. Ein Jahr später, 1583, finden wir abermals in Wien zwei italienische Komödianten, welche den venetianischen Ziarlatani des Guarinonius entsprechen. Wir lesen nämlich in den kaiserlichen Kammerrechnungen: *„Zweien Wellischen Komedianten Alls Mangnifico und Zene haben d: Khay: M: auf Ihr underthenigeres Suppliciern auss sondern gnaden zu Hilff ainer Zerung.. Zuraichen genedigist bewilligt 58 fl."* Schlager hält Mangnifico und Zene für die Namen der Komödianten, aber es ist wohl klar, daß wir darin die Typen der norditalienischen Posse, den gelehrten Magnifico und den tölpischen Zanno (Zane), seinen Knecht, zu erkennen haben.


Digitized by Google

Abermals stoßen wir auf eine bedeutendere Gesellschaft italienischer Komödianten unter Kaiser Matthias, der dieselben Anno 1614 zu dem „ersten österreichischen Reichstage“ in Linz mit großen Kosten kommen ließ. Vermuthlich war dies die bekannte Gesellschaft des Pietro Maria Cecchini, denn wir finden eine alte Notiz, derzufolge Kaiser Matthias den italienischen Harlekin Cecchini adelte, wüßten aber keine andere Gelegenheit, bei welcher Matthias einen italienischen Harlekin hätte adeln können.

Unvergleichlich wichtiger als der Einfluß der Italiener war der der deutsch sprechenden Engländer auf die Entwicklung unsrer Bühnenkunst. Schon 1604, also zu einer Zeit, da Shakespeare noch an seinem König Lear dichtete und viele seiner Meisterwerke nicht geschrieben waren, führten die englischen Komödianten, wie unlängst von Herrn Carl Trautmann entdeckt wurde, „Romeo und Julie“ zu Nordhausen am Harz in deutscher Sprache auf. Und in Graz finden wir im Jahre 1608, also zur Zeit, da Shakespeare noch mit frischer Kraft an Antonius und Cleopatra arbeitete, den „Kaufmann von Venedig“ in einer deutschen Pickelhärings-Bearbeitung, die sich bis zum heutigen Tage erhalten hat und die nach der Handschrift der k. k. Hofbibliothek in meinem Buche zum ersten Male abgedruckt ist.

Um über die in Oesterreich auftretenden Komödianten-Gesellschaften Klarheit zu gewinnen, müssen wir zunächst einen Blick auf diejenigen in Deutschland werfen. Seit Albert Cohn sein grundlegendes Werk „Shakespeare in Germany“ schrieb, sind mancherlei Beiträge publicirt worden, von Reinhold Köhler, Robert Prölß, Hertzberg, Rudolph Genée und in neuester Zeit namentlich von El. Mentzel in der sehr reichhaltigen „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a./M.“, von Oscar Teuber in seiner „Geschichte des Prager Theaters“, von Carl Trautmann in Schnorr's Archiv. Die neueren Funde lassen jetzt Vieles in neuem Lichte erscheinen, und eine gedrängte Darstellung mag dazu dienen, sowohl eine bessere Uebersicht zu gewinnen, als auch einige noch genauerer Prüfung bedürfende Punkte hervorzuheben.

F. G. Fleay hat unlängst (London 1881) in den „Transactions of the Royal Historical Society“ nachzuweisen versucht, daß Shakespeare höchstpersönlich schon 1587 am sächsischen Hofe gespielt und dort auch mit jugendlichem Ungeschick englische Stücke, darunter seine eigenen, für die deutsche Bühne eingerichtet habe. Er giebt für diese Hypothese indeß keinen anderen plausiblen Grund,

Digitized by Google

als daß 1587 einige englische Schauspieler am sächsischen Hofe agirten, die sechs Jahre später in London einer Schauspielergesellschaft angehörten, bei welcher wahrscheinlich auch Shakespeare sich befand. Werthvollere Kunde bringt uns ein Bericht des Bürgermeisters von Frankfurt am Main, Hieronymus zum Jungen, vom 30. August 1592 an die Väter der Stadt, es seien „etliche frembde Comödianten aus England übers Meer herübergekommen“, welche in der bevorstehenden Herbstmesse ihre Komödien darstellen und zwar in einer wohlgefälligen Stunde dem ehrbaren Rath eine Probe ihrer Kunst ablegen wollten. Diese Truppe scheint sich dann bald getheilt zu haben. Aus ihr gingen die beiden Hauptgesellschaften in Deutschland hervor, die braunschweigischen Hofkomödianten unter Thomas Sackville und die hessischen Hofkomödianten unter Brown, Webster und Anderen, als deren Führer seit 1606 John Green auftritt. Als dritte Hauptgesellschaft erscheinen die brandenburgisch-sächsischen Hofkomödianten unter John Spencer als Dirigenten seit etwa 1605. Der Bestand dieser Truppen wechselt, gelegentlich verschwinden auch die Namen der Direktoren, und andere Namen tauchen vorübergehend als Führer auf; aber im Allgemeinen lassen sich diese drei Hauptgesellschaften, deren erste sich an den Dichter-Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, die zweite an den Landgrafen Moritz den Gelehrten von Kassel, die dritte an die östlichen Kurfürstenhöfe in Berlin und Dresden anschließen, auf ihren Kreuz- und Querzügen unterscheiden und von den unbedeutenderen englischen Gesellschaften, die ohne solide und dauernde fürstliche Protektion mehr auf eigene Faust umherzogen, getrennt halten.

Sackville, der sich als Komiker Jahn Posset nannte, mag in gewissem Sinne als Stammvater unsrer Posse gelten, insofern er die Uebertragung des Wortes Possen gleich Späße als Bezeichnung komischer dramatischer Darstellungen veranlaßt haben dürfte. Dem Kreise der braunschweigischen Hofkomödianten, wenn auch vielleicht nur einem geringeren Ausläufer derselben, dürfte das Repertoire angehören, welches unlängst Herr Carl Trautmann im städtischen Archiv zu Nördlingen entdeckt hat.[1] Eine Komödiantentruppe bittet unter dem 20. Januar 1604 den Rath der freien Reichsstadt Nördlingen um Erlaubniß, zehn namentlich bezeichnete Komödien, darunter neben des Herzogs Heinrich Julius

[1]) Archiv für Literaturgesch. von Schnorr v. Carolsfeld, XI. Bd. 1882.

Digitized by Google

Posse von Vincentio Ladislao und wahrscheinlich desselben Autors Komödien von der keuschen Susanna und dem verlorenen Sohn, auch Romeo und Julitha „inn deutscher Spraach" darstellen zu dürfen. Dies ist die erste Erwähnung eines Shakespearischen Stückes in Deutschland. Daß die Komödianten Engländer waren, erhellt aus dem Zusatz „in deutscher Sprache", denn Deutsche wären schwerlich auf die Idee gekommen, mitten im Reich besonders zu versichern, daß sie deutsch sprächen. Uebrigens gab es auch zu jener Zeit, so viel wir wissen, noch keine deutschen Schauspieler-Gesellschaften.

Die zweite englische Hauptgesellschaft ist diejenige des John Spencer, der sich in Berlin als Komiker Junker Hans von Stockfisch nannte, ebenso wie Sackville Jahn Posset. Er tritt um 1604—1605 in die Dienste des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg, nach dessen Tode (1608) er zunächst 1609—1610 in Dresden erscheint. 1611 verherrlicht er mit 19 Schauspielern und 16 Musikern die Huldigungsfeier zu Königsberg in Preußen durch eine prachtvolle „türkische Triumphkomödie", die er dann auch in Nürnberg darstellt. Aus Nürnberg erfahren wir Näheres über sein Repertoire: „schöne Comödien und Tragödien von Philole und Mariane, item von Celide und Sedea (vielleicht Jacob Ayrers „Schöne Sidea", welche Shakespeare für seinen „Sturm" benutzte), auch von Zerstörung der Städte Troja (vielleicht nach Hans Sachsens „Zerstörung der Stadt Troja") und Constantinopel (die Königsberger türkische Triumphkomödie), vom Türken und andern Historien mehr, neben zierlichen Tänzen, lieblicher Musica und andrer Lustbarkeit, in guter deutscher Sprache."

Von Nürnberg zog Spencer nach Regensburg, wo er vor dem Reichstage und vor dem Kaiser Matthias spielte, der ihm laut k. Kammeramtsrechnungen 200 Gulden Rheinisch als Verehrung und außerdem laut Rathsprotokollen von Frankfurt a. M. ein kaiserliches Patent bewilligte. Seine Bühne war nach einer Regensburgischen Schilderung ein Mittelding zwischen der Shakespearischen und der dreitheiligen deutschen sogenannten „Mysterienbühne", zur Darstellung von Städteeroberungen und dergleichen großen Spektakelstücken eingerichtet und geeignet, mit einer 30 Schuh hohen Oberbühne im Hintergrunde.

Die erwähnte Notiz aus den kaiserlichen Kammeramtsrechnungen lautet: *„Denn Vierundzwainzigisten October Ain Taussenth Sechshundert Drei Zechenntes Jarrs, bezallte ich Johann Speeser*

Digitized by Google

Engellenndtischen Commedianten, so auf dem Reichstage, zu unterschiedlichenmallen, vor Ir. Kay. ast. x. gespüllt, seine verwilligte Verehrung, lautt seiner Quitung mit zwaihundert gulden reinisch — id est 200 fl.“

Johann Speeser, recte John Spencer, wurde am 24. Oktober von der kaiserlichen Hofkasse abgefertigt, weil am 25. Oktober nach Khevenhiller's „Annales“ der Kaiser von Regensburg „auf dem Wasser nach Lintz“ davonreiste.

Die Verleihung eines kaiserlichen Patents an Spencer erhellt aus einer Eingabe desselben an den Frankfurter Senat, welche nach brieflicher Mittheilung von El. Mentzel folgenden Wortlaut hat:

Edle Ehrnveste etc‘

E. E. undt F. W. sein meine unterthanige Dienste Jeder Zeitt willigt. Demnach ich dann meinem vorigen gebrauch nach, auch auff Jetziger Herbtmess anhero gelanget, in Willens meine übliche Exercitia vndt Comoedias alhier Zu agiren vndt exhibiren: Undt da Niemahls auff Vorzeigung Kay: Mtt. Patent von E. E. vndt F. W. nicht Abschlägige Antwortt wiederfahren, sondern alle ginstige befürderungk erzeiget worden.....

E. E. vnd F. W.
Lectum in Senatu 5. Sept. 1615 *Untertheniger*
Johan SPencer.

Vor der Frankfurter Herbstmesse 1615 scheint Spencer in Köln gewesen zu sein, da wir von einem Bekehrungsversuch hören, den ein Kapuziner 1614 in Köln an seinen Komödianten vorgenommen habe. Albert Cohn reproducirt die bezügliche Notiz aus einer englischen Kapuziner-Chronik, glaubt aber, daß es sich um einen anderen Spencer handle. Es heißt nämlich darin „The chief among them was one N. Spencer, a proper sufficient man“, auch wird gesagt, die Komödianten seien aus England gekommen: „Twentie fowre Stage players arrive out of Ingland at Collen: all Inglish except one Germanian and one Dutchman.“ Vater Nugent predigte ihnen, aber ohne Erfolg, nur der eine Deutsche starb als guter Katholik. Der Komödiantenchef wird N. Spencer und nicht deutlich John Spencer genannt, indeß darf man wohl annehmen, daß der Vater Nugent oder der Vater Archibold — es handelt sich um eine Erzählung aus zweiter Hand — in für sie nebensächlichen Dingen nicht allzu genau sind. Denn es ist ganz unwahr-

Digitized by Google

scheinlich, daß im Jahre 1615 zwischen Köln und Frankfurt noch ein zweiter renommirter Theaterdirector mit einer großen englischen Komödiantengesellschaft von 24 Schauspielern, welcher ebenfalls Spencer hieß, existirt haben sollte. Auch deutet der Umstand, daß sie schon einen Deutschen in ihrer Truppe hatten, an, daß sie nicht direkt aus England kamen. Pater Nugent's Zeugniß spricht dafür, daß John Spencer sammt allen seinen Engländern protestantisch war und blieb, nicht ein aus England vertriebener Katholik, wie vielfach behauptet worden. Im Jahre 1617 spielte Spencer vor dem Kaiser Matthias, aber nicht in Oesterreich, wie behauptet worden, sondern in Dresden. Die bezügliche Notiz der kaiserlichen Hofkammerrechnungen lautet:

Ebenfals hat Johans Spencer, Enngellendischer Comediant den Zwolften Augusti diß Jars auf sein quittung hiebei die Ihme bewilligten Ainhundert gulden recompens oder verehrung baar eingenommen und empfangen — 100 fl.

Ende Juni wurde Ferdinand bei Gegenwart des Kaisers in Prag unter großen Festen zum König gekrönt. Man glaubte daher annehmen zu dürfen, daß sich diese Komödiantennotiz, wie andere aus jener Zeit, auf Prag beziehe. Sieht man genauer zu, so findet man, daß der Kaiser sammt dem König Ferdinand und großem Gefolge vom 4. bis gegen den 15. August am Dresdener Hofe zu Besuch weilte und daß dort, in Dresden, die alten Hofengländer des sächsischen Hofes Komödie spielten, da dieselben am 16ten August, sogleich nach Abreise des Kaisers, um ihre Entlassung einkamen. Das kaiserliche Geschenk an John Spencer bezieht sich also zweifellos auf Dresden. In Prag war zur Krönung Ferdinands nur John Green mit seiner Truppe anwesend. Nicht Spencer, sondern John Green war der katholische Hofkomödiant der Erzherzoge steirischer Linie.

Wir kommen nun zu der Frage, ob nicht der Berliner Junker Hanns von Stockfisch mit John Spencer identisch sein müsse. Thomas Sackville nannte sich als Komiker Johann Bouset oder Jahn Posset, der Führer der zweiten englischen Haupttrnppe in Deutschland nannte sich Johann Grün; es lag für John Spencer nahe genug, als Darsteller des Pickelhäring sich Hans Stockfisch und speciell in Berlin Junker Hanns von Stockfisch zu nennen, vielleicht dem Statthalter Junker Gans von Putlitz zu Ehren, der später seinerseits gegen den Junker Hans von Stockfisch feindliche Gesinnung offenbarte.

Digitized by Google

C. M. Plümicke berichtet in dem Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin (1781, p. 33):

„Schon im Anfang des 17ten Jahrh. fällt die erste Erwähnung des Junker Hanns von Stockfisch (vermuthlich ein Beiname, der ihm wegen seiner vorzüglichen Stärke in komischen Rollen gegeben worden), welcher wegen seiner Schauspielertalente hierselbst nicht wenig berühmt gewesen, maaßen er sich auch selbst der besondern Gnade und Protektion rühmen dürfen, deren ihn vorzüglich der damalige Graf Adam von Schwarzenberg ... seit länger als 15 Jahren gewürdiget. Er erhielt sogar vom Churfürsten (Johann Sigismund) 220 Thaler jährliche Bestallungsgelder, nebst freier Station und zwei Essen als ein Deputat. Wenig Jahre vor des Churfürsten Tode ward ihm der Befehl eine Kompagnie Komödianten aus England und den Niederlanden anhero zu verschaffen, welchem er auch wahrscheinlich genüget, wie sich denn noch jetzt (im königl. geh. Landesarchiv) eine bei dem Gr. Schwarzenberg im Jahr 1620 eingereichte Supplik befindet, worinn derselbe nicht nur die Bezahlung seiner jährlichen Bestallungsgelder und 1000 Floren“ ...

Daß Junker Hans von Stockfisch nur der Theatername eines englischen Comödianten war, erhellt deutlich aus der Antwort des Statthalters Puttlitz in Berlin, der am 27. März 1620 nach Königsberg berichtet:[1])

„So viell den Englischen Junkher Hans Stockfisch, wie er sich nennet, betrifft, hatt derselbe zwartt bey Abdankung der comoedianten seine Anforderung hoch angestrengt. Alß ich aber von Johans Grabowen, welcher die comoedianten jedesmahls außgezahlet, berichts erholet, hat sich befunden, daß man gedachten Stockfisch nichts mehr schuldig, welches ich Ihme vorgehalten vnd zu seiner Abfertigung Ihme 25 Thlr. anpraesentiret, welche er nicht ufnehmen wollen Sondern Johan Grabowen mitt Ehrenrührigen Wortten angegriffen, hatte wenig gefehlet, daß Ich Ihn nit in den Grünen Hutt hatte stecken lassen. Jedoch uff anderer Intercession Ihn vor dißmal verschont vnd vom Hofe gentzlich abgewiesen.“

Die Angelegenheit stammt nicht aus der letzten Zeit, sondern hat sich nach Plümicke „wenige Jahre vor dem Tode“ des Kurfürsten Johann Sigismund († 1619), nach Brachvogel 1606 oder 1614 ereignet. Wir werden wohl nicht fehlschießen, wenn wir

---

[1]) Brachvogel, Gesch. des kgl. Theaters zu Berlin, I. S. 20.

Digitized by Google

das mittlere Jahr 1611 annehmen, nämlich jenes, in welchem die große englische Gesellschaft für die Königsberger Festlichkeiten, für die Triumphkomödie, geworben wurde. 1613 entließ der Churfürst diese Engländer, aber mit einer sehr gnädigen schriftlichen Empfehlung Spencer's an den sächsischen Hof. Es ist gewiß nicht anzunehmen, daß er zwei englische Komödiantengesellschaften neben einander hielt. Man könnte einwenden, daß dies Engagement des Junkers Hans von Stockfisch erst in die Jahre 1614—1616 fallen möchte. Aber erstens finden wir in diesen Jahren keine rechte Gelegenheit, wo der Kurfürst so große Anstrengungen wie die Königsberger von 1611 hätte wiederholen können; zweitens giebt es keinerlei andere historische Nachricht über eine solche außerordentliche Schauspieler-Anwerbung als die vom Jahre 1611; drittens ist nicht einzusehen, warum der Kurfürst mit Uebergehung seines berühmten und bewährten Hofkomödianten John Spencer einen anderen sonst ganz unbekannten und nirgends genannten englischen Komödianten mit der Anwerbung hätte betrauen sollen, und viertens berühmte sich der englische Junker Hans Stockfisch in einer Supplik vom Jahre 1620 ausdrücklich der besonderen Gnade und Protektion des kurfürstlichen Hofes seit länger als 15 Jahren, muß also schon 1604—5 engagirt worden sein, was genau auf John Spencer zutrifft, der bekanntlich schon 1604 mit einem Empfehlungsbriefe und im Dienste des Kurfürsten von Brandenburg Joachim Friedrich auf dem Kontinent erscheint. Die Identität von Spencer und Stockfisch dürfte danach ziemlich unzweifelhaft sein, und sie wird sich durch genauere Nachforschung in den Berliner Archiven gewiß ganz sicher stellen lassen. Nach 1620 hört man nichts mehr von Stockfisch-Spencer; der dreißigjährige Krieg wird ihn wohl aus den deutschen Landen vertrieben haben.

Die dritte englische Haupttruppe in Deutschland waren die hessischen Komödianten des Landgrafen Moritz des Gelehrten in Kassel. In den Kontrakten mit diesen Hof- und Leibkomödianten setzte der Landgraf fest, daß sie auf sein Erfordern Komödien und Tragödien, entweder von ihm oder von ihnen erfunden, darstellen, die ihnen von ihm angegebenen Argumente oder Historien bearbeiten und in seine, das heißt, die deutsche Sprache übersetzen, auch in allen anderen Dingen, worin sie geübt wären, sich willig erweisen sollten. Hingegen gab ihnen der Landgraf, wenn er ihrer nicht bedurfte, an auswärtige Höfe und Städte warme

Digitized by Google

Empfehlungen und Einführungen, so schon im Jahre 1595 für Prag. Die hessische Truppe ist es vorzugsweise, der wir in der Folge in Oesterreich begegnen. Ein Gesuch dieser Gesellschaft um Spielerlaubniß während der Frankfurter Herbstmesse 1606 ist unterzeichnet von Robert Braun (Browne), Johan Grün (John Green) und Robert Ledbetter als Führern der „Fürstlich Hessischen Komödianten", die, „funfzehn Personen" stark, aus Ulm kamen. Der Freundlichkeit von E. Mentzel verdanke ich den Wortlaut der betreffenden Bittschrift:

„Edell, Ernveste, Hochachtbare Forsichtig vnd Weyse großgunstig gepietende Herren.

Nachdem ein Ehrnv. hochweiser Rath dieser weitberumbten Kay Reichs Stat des durchlauchtigen hochgebornen Fürsten vnd Herren, Herrn Mauritij Landtgrauens zu Hessen p. p. Vnseres gnedigen Herrn Vnss Vnterschiedlicher Zeitten gnedigst ertheyleter. Vnd E. E. vnd F. E. Wsh. Vnterthaniglich praesentirter Intercessien schreiben in den nechst auff einander Abgewichener Jahres Ostern vnd Herbmessen darin wurklichen gemäß vnß empfinden lasen, daß derselbich vns großgunstig erlaubet vnd zugegeben hat, Vnsere ahnhero brachtte Kunstliche Tragoedias vnd Commoetias dem Außländischen vnd Inhaimischen Volck zu exhibiren.

So haben wir Zur erweysung vnsers dankbaren gemuths (wie in Alle weg billig gewesen) vnsers Verhoffens auch vns dahin beflissen, daß niemand Durch vnsere Spiel geärgert worden, Sondern Jedermann darbey Er sich Zu bespiegeln, seiner Schwacheit zu erinnern vnd demnächst was lasterhaffts Zu fliehen vnd hingegen aller Erbarkeyt vnd Tugend nachzujagen gelegenheit Vnd Vrsach an die Handt gegeben, vberkahme.

Dieweil dan Itzunder die Mess abermahls vor der Thür vnd Wir in der auch h. Reichs Statt Vlm berichtet worden, daß sie 2 Tag eher dan sonsten gewohnlich zugeschehen Pflege, Ihren Ahnfangk nehmen werde. So haben wir, selbst funfzehen Personen vnß ahnhero in Abermahligen Vnterthanigen Zuversicht erhoben, daß ein obehengemelter hochweiser Rath Alhier in dieser Vorstehender vnd Intrettender Mess Vnsers gnedigen Fürstens und Herrens Verschiedener Vorpittschreiben Vns noch eine alß des anderen Weise großgunstig genießen vnd in befürderung haben, Vnd darauff also verstatten werde wie die verruretter (früheren) *Jahre also auch diese Messe, vnsere Comoedias vnd Tragoedias zu agiren vnd zu spielen, Auch in Ansiehung wir mit großen Ohnkosten vnd staten*

Digitized by Google

Zu frue alhier ankommen, Zu der Vorigen Whol Vnd Gutthaten deren wir die Zeit Vnseres lebens in Vnterthanigkeit nit genugsamlich bedanken können, noch dieß Thun und Vorgenommen, daß Wir biß Schierstkommenden Sambs- Vnd Sontag vnsere Kost dardurch zu verdienen, mit denselbigen anfahen, vnd Alß dan des rechten Inganges der Mess vollends erwartten mögen.

Ein — solcher sind vmb E. E. Vnd E. F. W. vnterthäniges gehorsamß Vnd Vermögen iederzeit zu verdienen berait vnd geflissen, Großgunstiger Willfhariger resolution vnd antwortt erwartende

E. E. vnd E. E. F. W.
Unterthanige
Dienstwillige
Robert Braun
Johan Grün
Robert Ledbetter
Andere Fürstliche Hessische Commoedianten."

Lectum in senatu 26. Aug. 1606.

Robert Browne war zu dieser Zeit kein junger Mann mehr, denn er erscheint schon zwanzig Jahre früher, 1586, in London, auf einer Liste der renommierten Worcester-Gesellschaft als deren Führer. In Deutschland finden wir den „alten Komödianten", wie Braun in Frankfurt öfter genannt wird, seit 1591. Er muß ein hervorragender Schauspieler und rühriger Direktor, aber zugleich ein sehr unstäter Herr gewesen sein; denn er ist bald in Deutschland, bald in London, bald bei der Gesellschaft des Grafen Worcester, bald des Grafen Derby, bald des Landgrafen Moritz von Cassel, bald Führer auf eigene Faust, aber stets Führer der betreffenden Gesellschaft. Anfangs 1610 betheiligte er sich in London mit anderen bekannten englisch-deutschen Komödianten an der Gründung einer neuen Gesellschaft von „Children of the Queen's Revels", die wahrscheinlich als Schauspielschule auch für die Truppen in Deutschland dienen sollte. Zum letzten Mal hören wir von Browne, da er 1620 „aus Prag in Behmen", wo er die kurze Herrlichkeit des Winterkönigs hat aufputzen geholfen, in Frankfurt um Spielerlaubniß bittet. Wegen der „gefehrlichten Kriegsläuffte" wird ihm sein Gesuch abgeschlagen, aber schließlich wird auf Fürbitte seiner Gastwirthin von der „Sanduhr", der Witwe Hausen, in Anbetracht, daß die Komödianten schon durch drei Wochen bei ihr eine erhebliche Zeche haben auflaufen lassen, das

Digitized by Google

„kihnlichte Begeren“ doch noch einmal gnädigst vom hohen Rathe bewilligt. Sic transit gloria!

Der dritte Führer der hessischen Truppe, Robert Ledbetter, wird in englischen Schauspielerlisten nur einmal erwähnt, nämlich auf dem Scenarium der 1597 von der Lordadmirals-Gesellschaft viermal aufgeführten Tragödie „Frederick and Basilea“. Ledbetter oder Leadbetter spielte darin mehrere kleine Männerrollen. Er dürfte von geringerer Bedeutung gewesen sein. Auf der folgenden Eingabe der hessischen Komödianten in Frankfurt vom März 1607 fehlt sein Name.

John Green endlich, der zweite Führer, fehlt auf den uns erhaltenen Listen Londoner Schauspieler völlig. Er kam jung nach Deutschland und war oder wurde hier mit Rücksicht auf die strengkatholischen Höfe der Habsburger katholisch. Nach El. Mentzel's Bericht in der „Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M.“ hatte Green „als junger Gesell zuerst die feinen Jungfrauen und Weibsen“ gespielt und später die Rolle des Lustigmachers, in welcher er „fürtrefflich und gar ergetzlich“ war, übernommen. Dieser Uebergang dürfte um 1606 stattgefunden haben, wo er als Lustigmacher zu einer Hauptperson der Truppe avancirte. Sein Name John Green läßt allen Konjekturen freien Spielraum; denn es liegt nahe, daß wir, wenn in der Truppe von Robert Braun plötzlich als Darsteller der jugendlichen oder jüngferlichen Rollen oder auch der Hanswurstrollen ein Hans Grün (John Green) auftaucht, dessen sonderbar zu Principal und Profession stimmenden Namen für einen nachträglich angenommenen Theaternamen halten dürfen. Welcher bedeutende englische Schauspieler sich aber hinter diesem Namen birgt, dafür fehlt uns bisher jeder positive Anhalt.

Am 1. März 1607 erhielten die hessischen Komödianten in Kassel ihren Abschied, wobei sie zugleich erklärten, daß sie nicht mehr um solches Geld nach Kassel zurückkehren würden, da sie während des Winters 200 Thaler hätten zusetzen müssen. Am 17ten März finden wir Braun und Grün schon mit ihrer Truppe in Frankfurt a. M.

Jetzt sind nur Braun und Grün unterzeichnet, die, obwohl sie in Kassel ihren Abschied genommen haben, einstweilen fortfahren, sich fürstlich-hessische Komödianten zu nennen. Sie berufen sich indeß diesmal nicht auf eine Empfehlung des Landgrafen, sondern nur auf die Ehrbarkeit und Unanstößigkeit ihrer Komödien. Auf

Digitized by Google

der Herbstmesse 1607 fehlen die hessischen Komödianten, die sonst alle Frankfurter Messen zu besuchen pflegten, wie überhaupt englische Komödianten. In der Ostermesse 1608 erscheinen zwei englische Komödiantengesellschaften, R. Artcher mit seiner Truppe, die in ihrer Bittschrift sagen, daß sie sich von *„ferne allhero begeben hätten“*, und zweitens auch wieder Komödianten von Kassel, aber eine neue Gesellschaft unter R. Riveus (Reeffe), welcher sich nicht wie die alte hessische Gesellschaft auf frühere Leistungen berufen kann, sondern einen neuen offenen Schein des Landgrafen Moritz präsentiert. Die alte Truppe, unter Leitung des Komikers John Green und vielleicht auch des alten Komödianten Robert Browne, war im Herbst 1607 nach Oesterreich gezogen. Wir finden sie im November in Graz, und die im Hof- und Staatsarchiv aufbewahrten erzherzoglichen Briefe vom Grazer Hofe, wie die Rechnungen des Grazer Pfennigmeisters in der innerösterreichischen Kammerregistratur bieten uns über dieselben reiches Material. Die erste Notiz gibt uns der folgende Brief der Erzherzogin Maria Anna an ihren Gatten Ferdinand, nachmaligen Kaiser Ferdinand II., in Regensburg:

„. . . es ist morgen erst 8 Tag, das El. wökh seidt . . . die enggellender haben heut Zu der Lötz wider ein comedi geholten, von ein khinig auß engelandt, der ist in eins goltschmitt weib verliebt gewest, vnd hat sie entfiert, es ist nit vil besonders gewest, unser Khleiner ist gott lob gar wol auf . . .

Datum Grätz den 19 november 1607.

E. L. *biß in Dott gehorssambs*
weib vnd dienerin
maria anna.

Dazu finden wir im 22. Bande der innerösterreichischen Kammerregistratur, Jahrgang 1607, Folio 477—478, die Notiz:

„Pfennigmaister solle den Engelendischen Comedianten 300 taller zur ehrung geben. —

Ferdinando

Getreuer Lieber, Wir haben dem Jenig Engelländischen Comedianten, welche auf Unser gnedigstes Begern hieher khumen Und Ihre Comedien Zu Unserem gndsten gefallen etlich mallen gehalten auß gnaden Und Zu einer Verehrung 300 Reichstaller gnedigst Verordnet, die wollest du Jenen, Inmaßen wir Dirs hiemit gnedigsten buechen alßbalden dargeben so wir dir mit 390 fl. daß stuckh zu

78 d [denar = Kreuzer] zu raithen [rechnen] hierauf bloß allein Und ohne fernern schein bei deiner raithung für ein richtigen paß sollen Passirt werden. Gräz den 11 November 607·/.“

Erzherzog Ferdinand hatte demnach 1607 eine Truppe englischer Komödianten an den Grazer Hof berufen, nach der Summe von 300 Thalern zu urteilen, welche er ihnen am Tage vor seiner Abreise nach Regensburg auszahlen ließ, zu etwa sechs bis acht Gastvorstellungen; denn für zehn Vorstellungen im Fasching 1608 zahlte man ihnen 400 Thaler.

Am Grazer Hofe fehlte es nicht an Beziehungen zu England und den Niederlanden, woher die Engländer zu kommen pflegten. Von mehreren der Hauptwürdenträger wird in den Annales Ferdinandei berichtet, daß sie in fremden Ländern fremde Sprachen gelernt, und daß sie in den Niederlanden Kriegsdienste gethan haben. Ferdinand selbst hatte in Ingolstadt, der damaligen Hauptuniversität der Jesuiten, welche manchen katholischen Flüchtlingen auch aus England Zuflucht bot, studiert. Er konnte dort unter Anderen die englischen Professoren Edmund Holling und Peter Stewart (aus Lüttich) kennen lernen.[1]) Sicher ist, daß er sich später von dort den Flüchtling Robert Turner aus Devonshire, von welchem 1588 eine Vertheidigung der hingerichteten Maria Stuart erschienen war, als seinen Geheimschreiber für lateinische Briefe nach Graz holte. Doch war Turner schon um 1600 gestorben, und im Allgemeinen dürfte am Grazer Hofe nur sehr wenig Englisch verstanden worden sein. Die englischen Komödianten hätten nicht ein so „gnädiges Wohlgefallen“ gefunden, wenn sie nicht deutsch gesprochen hätten, wie sie denn auch wirklich nach den Mittheilungen im dritten Kapitel und nach Guarinonius (in Kapitel 1) ihre Stücke in deutscher Sprache darstellten.

Erzherzog Ferdinand verließ Graz am 12. November 1607 und zog, von seinem Oheim Rudolf II. an Stelle des Thronfolgers Matthias zum Vertreter des Kaisers auf dem Reichstage ernannt, mit großartigem Gefolge von 773 Pferden, darunter auch Musikanten, Kapellknaben, Instrumentisten, Trompeter, Heerpauker, u. s. w., gegen Regensburg. Er zog langsam von Stadt zu Stadt, wohl um durch den Glanz dieses Zuges seinen Oheim Matthias zu verdunkeln und seine eigene Thronfolge vorzubereiten. Vom

---

[1]) Mederer, Annales Universitatis Ingolstad. II.


Digitized by Google

November 1607 bis Ende April bekam das ganze Hofgesinde Ferdinand's beträchtliche Gehaltzulagen für Regensburg; die Instrumentisten und Kapellsinger, da sie ohnehin gut besoldet seien, die verheiratheten 4, die unverheiratheten 3 Gulden monatliche Zulage (Inneröstern. Kammerregister). In Passau veranstaltete sein jüngerer Bruder Leopold, der damals dort Bischof war (was ihn später nicht hinderte, eine tirolische Nebenlinie zu stiften), Festlichkeiten. Man hielt ein großes Scheibenschießen mit Büchsen für den versammelten bayrischen und österreichischen Adel ab, und da fanden sich auch die „englischen Komödianten" wieder ein, die am 19. November in Graz ihre letzte Vorstellung gegeben hatten. Sie spielten in Passau zwei Stücke, welche dem bischöflichen Hofe besonders zusagen mochten, die „Comedi von dem verlohrenen Sohn" und die vom „Juden" (Marlowe's „Jude von Malta"). Am 28. November hielt Ferdinand seinen feierlichen Einzug in Regensburg. Wir wissen bisher Nichts darüber, ob die Engländer ihrem fürstlichen Gönner nach Regensburg folgten. Der Reichstag war dort noch nicht versammelt. Ferdinand mußte anderthalb Monate warten, ehe er endlich am 12. Januar die Versammlung eröffnen konnte. Wie dem auch sei, am 6. Februar waren unsere Freunde wieder in Graz, wo inzwischen die vom Kaiser Rudolf II. lange verzögerte Verlobung der achtzehnjährigen Erzherzogin Magdalena mit dem Erbgroßherzog von Florenz, Cosimo von Medici, die kaiserliche Genehmigung erhalten hatte und proklamirt worden war. Vom Mittwoch nach Lichtmeß bis Aschermittwoch, d. h. vom 6. bis 20. Februar 1608, spielten unsere Engländer vor dem Grazer Hofe fast täglich Komödie, nur am Samstag den 16. sah der Hof „bei den Patress" eine Jesuitenkomödie und am letzten Faschingstage vor dem Speisen eine Jesuitenkomödie und Abends eine Komödie der Engländer. Ueber die aufgeführten Stücke ist uns ein sehr interessanter Bericht erhalten in einem fröhlichen Schreibebriefe der jungen Braut, Erzherzogin Magdalena, an ihren Bruder Ferdinand in Regensburg (k. k. Staatsarchiv).

Da hören wir: „Am sontag haben sy gehabt von dem Dockhtor Faustus." Dies ist die erste bisher bekannte Nachricht über eine Faustaufführung auf dem Kontinent, zu Graz am Sonntag den 10ten Februar 1608. Natürlich ist der Marlow'sche Faust gemeint, ebenso wie mit dem in Graz und in Passau aufgeführten „Juden" Marlow's „Reicher Jude von Malta". Daneben finden wir Heywood's „König Eduard IV.", Dekker's „Fortunatus"

Digitized by Google

und andere englisch-deutsche Stücke dargestellt. Von besonderem Interesse ist ferner die Mittheilung der Erzherzogin Magdalena, daß die Engländer eine Komödie „von ein Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns Tochter verliebt hat“, aufführten. Nimmt man dazu die folgenden Briefstellen:

Die Engenlender sein zu 2 unserer Maschcara khommen, dann sy gar hoch gebeten haben, sy möchten mich und das Frawenzimer gern sehen wälsch tanzen...... Dise Tanz haben wir Tanzt, wie mir die welschen pauerndirn sein gewest, wie es Euer Liebden wol sehen wirdt (ohn dem gamull) wie mir khleidt sein gangen... Euer Liebden khinden nit glauben, wie wöll denn Engellender das Tanzen gefallen hat...

so wird man direkt auf Massinger's Großherzog von Florenz (unlängst von Rob. Prölß neu herausgegeben) geleitet, worin dem alten Großherzog Cosimo von Medici eine verkleidete wälsche Bauerndirne als Braut seines Thronfolgers vorgeführt wird. Erzherzogin Magdalena selbst war Braut des jungen Cosimo von Medici und sie tritt gerade in diesem Fasching als wälsche Bauerndirne verkleidet auf. Schon früher hat man die Seltsamkeiten in Massinger's Großherzog von Florenz durch die Annahme zu erklären gesucht, daß das Stück für irgend einen festlichen Zweck geschrieben sein müsse: hier hätten wir nun den festlichen Zweck. Auf Green's Dresdener Repertoire vom Jahre 1626 figurirt neben der „Tragödia von der Märtherin Dorothea“, die von Massinger ist, zweimal eine „Tragikomödia von Herzogk von Florentz“. Warum sollte der „Herzog von Florenz“ in demselben Repertoire nicht das Stück Massinger's sein? Ist aber der „Herzog von Florenz“ in Green's Repertoire von 1626 von Massinger, so ist auch der „Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns Tochter verliebt“, in desselben Green Grazer Repertoire von 1608 von Massinger, und wir kommen zu dem Schluß, daß einer der ersten englischen Dramatiker der Shakespeare-Zeit den „Herzog von Florenz“ ausdrücklich für die Grazer Verlobung gedichtet oder wenigstens adaptirt hat und daß sein Werk zuerst in Graz in deutscher Sprache aufgeführt wurde, zwei Decennien früher als in London. Sollte Philipp Massinger, der von 1606 an lange Zeit wie verschollen ist, etwa 1606 zugleich mit Green nach Deutschland gegangen sein? In Wien gab es dazumal nach Schlager einen Buchdrucker Leonhard Massinger, der sein Verwandter sein konnte — leider aber ist der Leonhard Massinger wieder nur eine Erfindung

Digitized by Google

Schlager's, denn in der Handschrift heißt der Mann *N*assinger, wie auch auf den verschiedenen Druckwerken seiner Officin deutlich genug zu lesen. Das seltsame Zusammentreffen von Massinger mit dem „Herzog von Florenz“ in Schlager's Wiener „Schenkung und Erung“, wovon ich in einer Anmerkung meines Buches (S. 101 Anm. 1) spreche, ist daher wohl nicht ganz Zufall, sondern ein dummer Streich Schlager's.

Und jetzt zum interessantesten Stück des Grazer Repertoires. Die Frage liegt nahe: Kommt nicht auch Shakespeare darin vor? Die Erzherzogin Magdalena berichtet uns:

„Am unsinigen Montag haben sy (die Engländer) *wider ein Comedi gehalten von ein Khünig von Khipern und von ein Herzog von Venedig, ist auch gar schön gewest.“*

Ein König von Cypern und ein Herzog von Venedig?

In der Wiener Hofbibliothek befindet sich eine alte aus dem siebzehnten Jahrhundert stammende Handschrift von einer Komödie, in welcher der König von Cypern und der Herzog von Venedig als Haupt- und Staatsfiguren auftreten. Der Titel der Komödie aber ist: *„Daß Wohlgesprochene Uhrttheil Eynes weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig“* — kurz, die Komödie ist eine alte Pickelhäringsbearbeitung von Shakespeare's Kaufmann von Venedig.

Ist diese Pickelhäringsbearbeitung aber identisch mit dem in Graz 1608 aufgeführten Stück?

Sehen wir uns zunächst die Notiz der Erzherzogin Magdalena näher an. Die einfache Bemerkung, es sei am unsinnigen Montag eine gar schöne Komödie von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig aufgeführt worden, enthält, genau besehen, ein halbes Dutzend von Bedingungen, die bei einem Stück, welches prätendirt, diese Komödie zu sein, zusammentreffen müssen. Das Stück muß 1608 schon existirt haben; es muß eine englische und zugleich deutsche Komödie gewesen sein und zwar ein Lustspiel und zwar, um für den „unsinnigen Montag“ zu passen, höchst wahrscheinlich ein Verkleidungslustspiel; es muß die seltene Kombination eines Königs von Cypern mit einem Herzog von Venedig aufweisen. Trauerspiele, welche die unglückseligen Geschicke des einst blühenden Königreichs Cypern seit der Türkeninvasion behandelten, mochte es leicht geben; aber ein Verkleidungslustspiel von einem König von Cypern und einem Herzog von Venedig? Man braucht kein Mathematiker zu sein, um den hohen Grad der

Digitized by Google

Wahrscheinlichkeit, welche das Zusammentreffen der verschiedenen Bedingungen unserer Manuskript-Komödie verleiht, einzusehen.

Prüfen wir daraufhin nunmehr den „Juden von Venedig“.

Das zweite Blatt der Handschrift bringt als „Agirende Personen“:

König von Cypern
Prinz von Cypern, der Ancilleta Liebhaber
Herzog von Venedig
Jud Barrabas hernach Joseph
Florello, ein Rathsherr von Venedig
Ancilleta, seine Tochter, des Prinzen Liebste
Grimaldi, Gentinelli } der Ancilleta Liebhaber
Zwei Räthe des Königs
Pickelhäring, des Prinzen Diener
Franciscina der Ancilleta Magd und Pickelhärings Liebste
Faktor des Prinzen
Etliche Trabanten und Staatspersonen bei dem König

Der Schauplatz ist erstlich der Königliche Pallast zu Cypern, hernach die Stadt Venedig.

Der „Jud Barrabas“ in diesem Personenverzeichniß weist zunächst auf Marlowe's Reichen Juden von Malta hin, der, von dem biblischen „Ba*r*abas“ ein wenig abweichend, „Barrabas“ heißt. In der That knüpft auch der erste Akt, welcher eine Judenvertreibung auf der Insel Cypern enthält, äußerlich an Marlowe's Stück an. Dieses wird darin citirt, indem die Judenplünderung in Malta als Vorbild derjenigen in Cypern erwähnt wird. Damit enden aber schon die wichtigeren Beziehungen zu Marlowe.

Die durch den Kronprinzen von Cypern veranlaßte Judenverfolgung dient dem für Shakespeare's Shylock eintretenden Barrabas zum Anlaß seines tödtlichen Hasses gegen den Prinzen, in welchem Shakespeare's Figuren des Freiers Bassanio und des königlichen Kaufmanns Antonio verschmolzen erscheinen. Als der Prinz zum Besuch nach Venedig reist, schleicht sich der reiche Jude Barrabas, als Soldat verkleidet, auf das Schiff. Im nächsten Akt sehen wir den Prinzen und seinen Diener Pickelhäring, in welchen die Shakespeare'schen Figuren der beiden Gefährten des Freiers, Gratiano und Gobbo, eingeschmolzen sind, zu Venedig um die schöne Patrizierin Ancilleta und deren Zofe werben. Dem Prinzen, der zufolge eines seinem Vater gegebenen Versprechens incognito bleibt, wird bald das Geld knapp. Um Ancilleta bewerben sich noch zwei andere Freier, die sie jedoch mit schönen Redensarten hinzuhalten


Digitized by Google

sucht, bis der Rechte kommt. Der Prinz läßt sich durch Pickelhäring vom Juden Josepho, ohne in ihm den Barrabas von Cypern zu erkennen, Gewänder und Dukaten ausborgen. Die Gewänder braucht er, um als „französischer Doktor“ zu der Ancilleta, welche sich krank stellt, zu gelangen. Diese Zwischenverkleidungskomödie wird so weit ausgesponnen, bis Jude Josephus die Verschreibung auf ein Pfund Fleisch geltend macht und die Dinge sich völlig wie im dritten und vierten Akt Shakespeare's entwickeln. Die höhnische Wiederholung von Shylock's Ausruf „Ein ander' Daniel!“ ist dem Pickelhäring in den Mund gelegt, der überhaupt den weitesten Spielraum für seine Witze erhalten hat. Wörtliche Uebereinstimmung mit Shakespeare findet sich sonst wenig. Der Kaufmann von Venedig wurde wohl von den „englischen Komödianten“, die ihn in London oft genug gesehen haben mochten, nach dem Gedächtniß für ihre Zwecke in Deutschland eingerichtet, das heißt mit handgreiflicherer Motivirung des Hasses, mit Steigerung und Häufung der Verkleidungen als rechtes Faschingsstück und mit Hinzufügung des den Lanzelot Gobbo und zugleich den Gratiano, den Freier der Zofe Portia's, vertretenden Pickelhärings als Hauptperson. Als Kontrast zu den Pickelhäringsspäßen dienen, ähnlich wie in einer von Albert Cohn veröffentlichten Pickelhäringsbearbeitung von Romeo und Julie, große Haupt- und Staatsscenen, mit denen der König von Cypern das Stück eröffnet, der Herzog von Venedig es schließt. Der König von Cypern und der Herzog von Venedig treten daher sehr in den Vordergrund und die Benennung des Ganzen nach diesen namentlich im ersten und letzten Akt das große Wort führenden Staatspersonen erscheint im Munde der Erzherzogin Magdalena um so natürlicher, als häufig in jener Zeit die Theaterstücke und besonders diejenigen der Engländer nach den darin auftretenden Regenten benannt werden.[1])

Aber diese Uebereinstimmung allein möchte nicht als zwingender Beweis anerkannt werden.

Daß die Wiener Bearbeitung des „Juden von Venedig“ schon 1608 in ähnlicher Forn existirte, erhellt auch aus Folgendem: Der erste Akt der Bearbeitung hat mit Shakespeare so gut wie

---

[1]) So im Dresdener Repertoire von 1626 die Komödien „Vom Herzog von Florenz, Vom König von Spanien und Vicekönig von Portugal, Julius Caesar, Vom Herzog von Ferrara, Vom König von Dänemark und vom König von Schweden, Vom König von England und König von Schottland, Vom König von Aragon, Vom Herzog von Mantua und Herzog von Verona“ etc.

Digitized by Google

nichts zu schaffen. Der Haß des Juden wird motivirt durch ausführliche Darstellung einer Staatsaktion in Cypern, welche den venezianischen Ereignissen vorangeht und mit Hülfe des Pickelhärings den ganzen Akt füllt. Gleichwohl muß auch dieser Akt schon zu Beginn des 17ten Jahrhunderts entstanden sein, denn der Prinz von Cypern sagt darin:

Ich halte dafür, daß der Türck nichts so baldt gegen Unß anfangen wird, dieweil er neulich mit Sefi auß Persien eine solche unglückselige schlacht getahn, in welcher er über 20,000 Mann verlohren."

Die Schlacht des Sefi kann keine andere sein als der große Sieg des Perserschahs Abbas al Safi (englisch gesprochen Sefi) am 24. August 1605, welcher die ganze Christenheit mit Jubel erfüllte und in London sogar als Theaterstück auf die Bühne gebracht wurde. Das betreffende von John Day, William Rowley und George Wilkins verfaßte „Historical Play" wurde am 29. Juni 1607 in das Buchhändlerregister eingetragen und dabei bemerkt, daß es im Curtain Theatre gespielt worden sei. Shakespeare erwähnt den Safi im zweiten Akt des Kaufmann von Venedig: wo der Prinz von Marocco renommirt: „*By this scimitar that slew the Sophy*" — und auch, was mir bei Abfassung meines Buches entgangen war, in Was Ihr wollt, III, 4, wo Junker Tobias dem Junker Christoph von Bleichenwang von Cesario-Viola erzählt: „*They say he has been fencer to the Sophy.*"

Einen ähnlich sensationellen und bedeutungsvollen Sieg der Perser über die Türken wie den von 1605 gab es später nicht mehr. Nach dem Tode Abbas des Großen, 1628, sank die Macht der Perserschahs aus der Dynastie Safi sogleich zu völliger Bedeutungsosigkeit herab. Die Stelle in unserem Manuskript-Schauspiel kann, Alles in Allem genommen, nicht lange nach 1605 geschrieben worden sein, als sich das Publikum der Schlacht noch als einer „neulich" vorgefallenen erinnerte und man von dem populären „Sefi aus Persien" so kurzweg sprechen mochte. War aber diese in der Komödie nur nebensächliche Bemerkung des Prinzen schon in der alten Bearbeitung des „Juden von Venedig" vorhanden, so wird unser Manuskript mit jener alten Form gewiß auch im Wesentlichen identisch sein. Die Umwandlung der alten Komödie im Laufe des 17ten Jahrhunderts ist um so geringer zu veranschlagen, als das Stück an John Green's Gesellschaft und dann an Dresden gebunden erscheint.

Digitized by Google

In derselben Weise wie von der Perserschlacht, als etwas Neuem und Bekanntem, spricht der Prinz im ersten Akt unseres Manuskripts von Marlowe's „Juden von Malta". *„Man weiß"*, sagt er, *„was sie* [die Juden] *neulich zu Malta vorgenommen haben. Sie dürfen wohl dermahleins dieses ganze Königreich den Türken verrathen"*. Diese Stelle muß zu einer Zeit geschrieben worden sein, da Marlowe's „Jude von Malta" dem Publikum noch sehr bekannt und vertraut war.

Noch läßt sich in einer dritten Richtung der Beweis für die Identität der Wiener Handschrift mit der Grazer Komödie erbringen, indem man nämlich die Wiener Handschrift in den wiederholten Aufführungen derselben während des 17ten Jahrhunderts bis 1608 zurückverfolgt. Die Wiener Handschrift präsentirt sich als ein Theatertextbuch vom Ende des 17ten Jahrhunderts und stammt vermuthlich, wie ich aus der großen Aehnlichkeit desselben mit einem Dresdener Theatertextbuch von 1689 in derselben Sammlung der k. k. Hofbibliothek schließen möchte, ebenfalls von Dresden her aus der Zeit, da Meister Velthen für das neue Hoftheater die alten Schätze sammelte, etwa aus dem zweitletzten Decennium des 17ten Jahrhunderts. Nun ist aber vom Jahre 1674 die Notiz erhalten, daß „englische Komödianten" in Dresden den „Josephus Juden von Venedig", also unbedingt unsre Wiener Version des „Kaufmanns von Venedig", aufführten. Ferner findet sich im Dresdener Repertoire vom 1626, daß die Truppe John Green's, welche auch 1608 vor der Erzherzogin Magdalena in Graz spielte, zweimal im steinernen Saal dieselbe Komödie darstellte:

Julius 13. Ist eine Comödia von Josepho Juden von Venedigk gespielt worden.

Nov. 5. Ist eine Comödia von Josepho Juden von Venedigk gespielt worden.

Zwischen 1626 und 1674 hat im Jahre 1651 in Prag eine Komödiantengesellschaft und zwar wiederum „Churfürstl. Sächsische Hoff-Comoedianten" das Lustspiel „Von dem König aus Cypern und dem Fürsten aus Venetia" gegeben, und derselbe Titel des Lustspiels findet sich im Briefe der Erzherzogin Magdalena als eines von Green 1608 in Graz aufgeführten Stückes. Fast alle Stücke, welche Green 1608 in Graz spielte, nämlich von zehn mindestens und sicher erkennbar sieben, oder, wenn wir zwei Komödien von 1607 dazu nehmen, von zwölfen sicher erkennbar min-

Digitized by Google

destens acht, finden sich in seinem Dresdener Repertoire von 1626 wieder; müssen wir da nicht das Grazer Lustspiel „Von dem König aus Cypern und dem Fürsten aus Venedig“ mit dem Lustspiel von Josepho Juden von Venedig für identisch halten, da wir wissen, daß in letzterem der König aus Cypern und der Fürst aus Venedig als regierende Haupt- und Staatspersonen die Komödie eröffnen und beschließen?[1]) Und ferner: Zwischen den kurfürstlich sächsischen Hofkomödianten unter Johannes Schilling, respektive deren Repertoire in Prag 1651, und den Darstellungen John Green's zu Dresden 1626 besteht ein direkter Zusammenhang. In demselben Jahre 1626 erwarb (nach Robert Prölß) der Freiberger Springer Hanns Schilling ein Patent, die Kunst des Springens verbunden mit theatralischen Vorstellungen im Bereiche der kursächsischen Lande ausüben zu dürfen. Hans Schilling wurde John Green's Nachfolger in Dresden. 1644 und 1646 ergötzte er den sächsischen Hof im oberen Schloßsaal, und dabei wird ausdrücklich erwähnt, daß er einen Tanz producirte, wie ihn die Engländer beim reichen Juden von Malta ausführten. Das Repertoire gar, welches Johannes Schilling als Führer der „chursächsischen privilegirten Hofkomödianten Anno 1651“ bei der Prager Statthalterei einreichte, ist mit dem Repertoire von John Green des Jahres 1626 fast völlig identisch. Nach Oscar Teuber's Mittheilungen in dessen unlängst erschienener „Geschichte des Prager Theaters“ gedachte Johannes Schilling in Prag aufzuführen (s. Teuber pag. 69—70) folgende Tragödien: 1. „Von der hl. und im christkatholischen Glauben überaus beständigen Jungfrau Dorothea“; 2. „Von dem jämmerlichen und niemals erhörten Mord in Hispania“ (also die für jene Zeit epochemachende „spanische Tragödie“ von Thomas Kyd aus dem Englischen); 3. „Von Julio Caesare, dem ersten erwählten römischen Kaiser“ (das wäre also Shakespeare's Cäsar oder wenigstens eine Bearbeitung desselben); 4. „Von dem König von Rhodiß, sonsten genannt die Jungfrauentragoedie“ (eine englische Kompagnie-Arbeit „the Maid's Tragedy“); 5. „Von dem Erz-Zauberer Doctor Fausto“ (eine Bearbeitung des Marlowe'schen „Faust“); 6. „Von dem reichen Juden von Maltua“ (d. i. Marlowe's „Jude von Malta“, wie Kyd's „Spanische

[1]) Daß auch 1611 in Halle, also drei Jahre nach der Grazer Notiz, eine „Teutsche Komedia der Jud von Venedig auß dem engeländischen“ aufgeführt wurde, sei hier zur Vervollständigung der Wanderschaft des Shakespeare'schen Stückes in Deutschland nur nebenbei erwähnt.


Digitized by Google

Tragödie“, eines der beliebtesten Stücke des 17. Jahrhunderts). An Komödien versprach Schilling in seinem (im Prager Gubernial-Archiv aufbewahrten) Repertoire-Verzeichnisse: die „Von der frommen und keuschen Susanna“ (vielleicht das gleichnamige Stück von Herzog Julius von Braunschweig oder eine der vielen anderen Komödien von der „keuschen Susanna“); „Von dem König Ahasvero und dem hoffärtigen Aman“ (wohl eine Bearbeitung der englischen Komödie „Von der schönen Esther“); „Vom verlorenen Sohne“ (könnte mit dem bluttriefenden Stücke dieses Namens vom Herzog von Braunschweig identisch, oder auch eine Bearbeitung nach dem Englischen sein); „Von dem König aus Cypern und dem Fürsten aus Venetia“; „Von den zwei streitbaren Rittern Etelmor und Trauenmor“; „Von Orlando furioso“ u. s. w. Es waren also vielfach englische Bearbeitungen.

So Teuber's Bericht. Sämmtliche zwölf aufgezählten Stücke mit Ausnahme der populären Komödie von der „keuschen Susanna“, dann der wahrscheinlich noch einen zweiten Titel führenden Komödie „von den streitbaren Rittern Etelmor und Trauenmor“ und endlich der Komödie „Von dem König aus Cypern und dem Fürsten aus Venetia“ finden sich in Green's Dresdener Repertoire von 1626. Müssen wir nicht auch hier, da mindestens neun Stücke von zwölfen übereinstimmen, bei dem zehnten, „dem König aus Cypern und dem Fürsten aus Venetia“, die Identität mit dem „Josephus Juden von Venedig“ jenes Repertoires zugeben, da wir ja wissen, daß im „Juden Josephus“ der König von Cypern und der Herzog von Venedig ebenfalls Hauptpersonen sind? Ist aber die Identität dieser beiden Komödien bewiesen, wie hier doppelt und dreifach geschehen, so folgt daraus nach allem Vorhergehenden, daß wirklich die Bearbeitung des Shakespeare'schen Kaufmanns von Venedig in der Wiener Hofbibliothek identisch ist mit dem 1608 von englischen Komödianten in Graz aufgeführten Faschingslustspiel.

Die Komödie vom „König von Cypern und dem Herzog von Venedig“, *or otherwise called*, „von Josepho Juden von Venedig“ wanderte offenbar mit John Green von Graz 1608 (vielleicht über Halle 1611) nach Dresden 1626, dann mit Johann Schilling von Dresden nach Prag, wo sie 1651, und zurück nach Dresden, wo sie 1674 aufgeführt wurde. Wahrscheinlich in Dresden wurde sie im letzten Viertel des 17ten Jahrhunderts in unserer Handschrift aufgezeichnet und wanderte dann nach Oesterreich zurück, wo sie

Digitized by Google

mit der Castelli'schen Sammlung alter Theatermanuskripte in den vierziger Jahren in die Hofbibliothek gelangte.

Ehe John Green im Jahre 1608 Graz verließ, hatte er, oder wenigstens ein Mitglied seiner Gesellschaft, noch ein recht böses Abenteuer. Ein langes Postscriptum der liebenswürdigen Erzherzogin Magdalena berichtet davon sehr ausführlich. Einer der englischen Komödianten, wie es scheint der „Jester" der Truppe, also möglicherweise John Green selbst, bekam einen Raufhandel mit einem Franzosen und Beide fochten auf offener Straße „auf dem plätzl bey der fleischbanckh" ein blutiges Duell aus. Eine Grazer Gastwirthin — die Erzherzogin schilt sie „die lop lump" — gab die Veranlassung. Der Franzose blieb todt, der Engländer, *„der Mensch im langen roten hare, der alleweil das khlein geigell geigt"*, erhielt von den Begleitern des Franzosen einen gefährlichen Stich in die Schulter. Die Erzherzogin rühmt außerordentlich das ritterliche Benehmen des „Engellenders", der bei dem Jesuitenpater Ignatius gebeichtet habe und bis zu seiner Genesung in das erzherzogliche Haus zur Pflege aufgenommen werden sollte. Ferdinand antwortet zustimmend: *„mier ist laid, das dem Engelender so vebel gangen"* etc. Man sieht, in welcher Achtung diese englischen Komödianten bei den Herrschaften standen!

Längere Zeit verschwindet John Green dann aus unserem Gesichtskreise. Erst 1617 taucht er wieder auf. Wir sehen ihn mit einem sehr warmen Empfehlungsbrief des von Graz stammenden Erzherzogs Karl, Bischofs von Breslau, an den Kardinal Dietrichstein versehen, durch Schlesien und Mähren ziehen. Noch bei seiner Mutter Lebenszeit (Maria starb im April 1608) — so schreibt der Breslauer Bischof Karl — hätten dieselben Personen *„zue Gräcz, ihre Comedien gancz Erbar vnd zichtig, mit der Unserigen allerseits genedigistenn gefallen vndt begnügen verrichtet. An Yezo aber aus Pohln darin Sy dergleichen bei Ihrer Königl. vndt Ldn. eczlich Monat Lang exhibiret mit Königlichen rekommendationen vndt guetten Zeugnus zue uns ankhommen"*. In Polen war Karls Schwester, die Grazer Erzherzogin Constantia, dazumal Königin, und man sprach an ihrem Hofe meistens deutsch. Die Truppe dürfte über Danzig nach Warschau gezogen sein, da in Danzig 1616 englische Komödianten erscheinen (s. Alb. Cohn's Sh. in Germany). Von Mähren aus kam John Green wohl auch nach Wien; denn ein englischer Komödiant rühmt sich später in Frankfurt, er habe Anno 1617 „mit Johann Grünen" vor den allerhöchsten Herr-

Digitized by Google

schaften in Wien gespielt. Wie dem auch sei, im Jahr 1617 ist John Green in Prag, wo er das Fest der Krönung seines alten Gönners Ferdinand verherrlichen hilft. Schließlich am 28. Juli erhält er zur Abfertigung und Verehrung aus der kaiserlichen Hofkasse 200 fl.

Auch während des dreißigjährigen Krieges versuchte Green sein Glück in deutschen Landen, wohl hauptsächlich durch die Protektion des nunmehr kaiserlichen Hauses dazu veranlaßt. Wir begegnen ihm auf der Ostermesse 1626 in Frankfurt. An der Spitze der alten Truppe ist er aus England zurückgekehrt. Sie hatten „sich bei diesem gefährlichen Kriegswesen wiederumb mit der Hoffnung herausen gewaget, um in den berühmten Frankfurter Messen, wie von Alters her, ihre Comödeas und Tragödeas in dem Losement zur Sanduhren geben zu dürfen“. Für die Zwischenakte versprachen sie „eine liebliche Musica Instrumentalis und allerlei neue schöne Nationentänz einem Publico zum oblectamentum“ und Green hoffte, daß „seine hüppenden und spillenden Germans viel Ehre mit ihrem Gethu“ einlegen sollten. Der gealterte Green scheint statt der früheren Zwischenakts-Erheiterungen, der vielleicht von ihm selbst ausgeführten „Merriments“ und „Jigs“ jetzt sich ein Ballet von deutschen Springern herangezogen zu haben. Wenn in Graz die Engländer so gewaltiges Interesse an den verschiedenen Nationaltänzen der Erzherzogin Magdalena und ihres „Frawenzimmer“ zeigten, so geschah das nicht bloß um der schönen Augen des „Frawenzimmer“ willen; sie lernten etwas, was sie später in ihrer Profession gut verwenden konnten. Nach der Ostermesse 1626 ging Green mit seiner Truppe von Frankfurt nach Dresden. Am 1sten Juni des Jahres 1626 beginnen die bekannten Aufzeichnungen von Darstellungen im „steinernen Saal“ zu Dresden, welche uns über das englische Repertoire zu jener Zeit Kunde geben. Im Herbst 1628 endlich kehrte Green's Truppe, nachdem sie bei ihrem Herumziehen auf „wohl gepackten Rüstwäglein“ mitten in dem wilden Gewoge des dreißigjährigen Krieges mehrfach in Leib- und Lebensgefahr gekommen war, definitiv nach England heim. Völlig rührend klingt ihr Abschied von Frankfurt, wo sie „guter letzt noch etzlich neue denkwürdige Komödien und Tragödien agiren“ wollen, deren Eindruck ihnen ein ewiges Gedächtniß im Herzen ihrer Anhänger sichern sollte. Nach einer von E. Mentzel produzirten Ueberlieferung soll unter den „neuen“ Stücken Shakespeare's Hamlet gewesen sein.

Digitized by Google

Der Kriegsjammer verscheuchte auch die letzten Engländer, die nahezu vier Decennien hindurch die reichsstädtischen und Hofbühnen beherrscht hatten. Wie jedoch aus einem kräftigen Wurzelstock, dessen Stamm niedergehauen ist, doch später neue Triebe sprießen, so wuchs in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach dem Kriege aus den noch in unserem Boden verbliebenen englischen Wurzeln das neue Bühnenleben empor; sogar englische Komödianten tauchten wieder auf[1]), und die sich bildenden deutschen Gesellschaften arbeiteten vielfach mit umgeformten englischen Stücken, mit Reminiscenzen aus Shakespeare. Molière, Racine, Corneille und minderwerthige französische Formhelden, noch mehr aber die süßlichen, überfeinen italienischen Hof-Tingel-Tangel-Dichter drängten dann die Naturkraft der in Deutschland allmählich immer mehr verderbten und verrohten englischen Bühnenkunst in den Hintergrund. Der Einfluß der englischen Dramatiker unter Shakespeare's Führung auf unsere Bühne blieb jedoch allezeit ein sehr großer. Ich theile in meinem Buche eine braunschweigische Hofkomödie von 1677 mit, welche völlig aus verschiedenen Shakespeare-Flicken zusammengestückelt ist. Wenn Gottsched noch Anno 1757 im Register zu seinem „Nöthigen Vorrath" von deutschen Shakespeare-Verwendungen nichts anzuführen weiß, als Peter Squenz von Gryphius und die 1741 erschienene Uebersetzung des Julius Cäsar von Borck, so stimmt das keineswegs zu den Thatsachen. In Gottsched's Vorrath selbst fehlt es nicht an Spuren Shakespeare's und der Engländer; z. B. verspricht Georg Greflinger in der Vorrede seiner Uebersetzung des Cid von Corneille (2. Aufl. 1679) auch den bekläglichen Zwang, die Laura und den Andronicus mit dem Aron übersetzen zu wollen. Sogar in den Schüler-Aufführungen erhielt sich Shakespeare; so wurde 1658 die bezähmte Widerspenstige in Zittau, 1671 Timon in Thorn dargestellt etc. Es wird meine Aufgabe in dem zweiten Bande meiner Studie über die englischen Komödianten sein, nicht bloß die neu über den Kanal kommenden englischen Gesellschaften selbst und deren Nachahmer weiter zu verfolgen, sondern auch den Einfluß Shakespeare's auf die deutsche Bühne in vor-Lessing'scher Zeit in richtigeres Licht zu stellen. Denn die in unseren Literaturgeschichten noch vielfach verbreitete Vorstellung, als sei Shakespeare erst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts für die deutsche Bühne entdeckt

---

[1]) Siehe erste Beilage.

Digitized by Google

worden, ist ja in keiner Weise richtig. Nur der Name war neu. Shakespeare'sche Erfindungen und Charaktere hörten nie ganz auf, unsere Bühne zu beeinflussen; nur war ihr Edelsteinglanz durch rohe Fassung und durch mancherlei Unrath verdunkelt.

Durch Herrn Gymnasialdirektor Haueiß von Baden bei Wien wurde ich auf ein altes Verzeichniß englischer Komödien in Weimar aufmerksam gemacht, welches ihm zufällig bei seinen Studien über die Meistersänger in die Hände gefallen war. Herr Bibliothekar Dr. R. Köhler hatte die Güte, mir das Verzeichniß abschreiben zu lassen und sogar selbst einige Noten hinzuzufügen. Gottsched's Nöthiger Vorrath und auch Goedeke's Grundriß werden hinsichtlich des 17ten Jahrhunderts dadurch in erfreulicher Weise ergänzt.

Die Handschrift (schmales Folio) enthält: 1) Einzeichnungen eines gewissen Johann Wilt (in Nürnberg) über Geburt, Taufe und Pathen seiner Kinder von 1684—93; 2) das unten mitgetheilte Komödienverzeichniß; 3) Anfänge und Enden gewisser Meistergesänge. Die dreierlei Sachen sind nach Dr. Köhler's Urtheil anscheinend von dreierlei Händen geschrieben; doch wäre es auch möglich, daß das Komödienverzeichniß von dem ersten Schreiber Johann Witt herrührt, aber in der schlechteren Schrift einer älter gewordenen Hand. Wie dem auch sei, so kann man als Alter der Aufzeichnungen das Ende des 17ten oder den Anfang des 18ten Jahrhunderts mit einiger Sicherheit annehmen. Nach Dr. Köhler's Meinung rührt das Verzeichniß von einem Nürnberger Handwerksmeister her, der Meistersänger war und sich für Poesie aller Art so interessirte, daß er sich die Titel der Stücke notirte, die er in Nürnberg aufführen sah. Vielleicht war's aber auch direkt von einem Komödiantenmeister, der auf dem Blatte seinen Vorrath an Bühnenmanuskripten notirt hat. Verschiedene Nummern des Verzeichnisses behandeln Ereignisse des spanischen Erbfolgekrieges und das Ganze ist daher wohl in die Jahre um 1710 zu setzen; denn viel später hätten solche verhältnißmäßig unbedeutende Affairen, wie Nr. 65 „der Entsatz von Barzelona“ (geschah 1705) oder Nr. 154 „Daz eroberte rissel“ (Ludewigs Trauerklage nach Uebergabe der Vestung Ryssel, Oper, Leipzig 1709) oder Nr. 153 „Eroberte Schellenberg“ (geschah 1704) oder Nr. 63 „die Staatsaktion von der Schlacht bei Narva (die 1700 geschehen und 1702 in Rostock dargestellt worden), wohl Niemanden mehr besonders interessirt. In diesem Verzeichniß findet man auch Shakespeare'sche Stücke deutlich erkennbar, so:

Digitized by Google

Nr. 14. „Der von seinen ungeratenen 2 töchteren bedrübte könig liart von Engelant“ (König Lear).

Nr. 76. „Die glücklich wider erlangte hermione, singent“ (Wintermärchen).

Nr. 61. „Der I. römische keiser Julius Cesar, wie derselbe von seinen besten freunden Cassio und brutto mit 23 tödtlichen wunden hingerichtet wird“ (Julius Cäsar).

Nr. 94. „Der mörderische gotthische mohr sampt desen fall und End“ (Titus Andronicus).

Nr. 15. „Der große Karneval in Venedig, die große Verbindnuß der Venediger und Ciprier wider den Dürken.“

In dem letzteren Stück mag man mit einiger Wahrscheinlichkeit die in Wien aufbewahrte Faschingsbearbeitung des „Kaufmann von Venedig“, die ich in meinem Buche abgedruckt habe, wiedererkennen.

Außerdem findet man Bearbeitungen nach Kyd, Marlowe, Massinger und Anderen, neben den Stücken von Molière, Corneille, Racine, den deutschen von Gryphius, Christian Weise, Dedekind, Birken, Kongehl, Lochner, Opitz, Heidenreich, Negelein, Rist, Haugwitz, die vielfach ebenfalls aus englischen Quellen schöpften, endlich allerlei Opernkram, zum Theil nach dem Italienischen, nebst schwerer bestimmbaren biblischen und aus der Zeitgeschichte entnommenen Tagesstoffen. Wenn wir das deutsche Bühnenrepertoire der Zeit vor Gottsched nach diesem Verzeichniß beurtheilen dürfen, so ergiebt sich — und es läßt sich das auch anderweit beweisen — daß der Einfluß englischer Dichter und der Antheil englischer Stoffe wie im 17ten so selbst in den ersten Decennien des 18ten Jahrhunderts ein weit größerer war, als bisher angenommen worden ist. Das Verzeichniß ist in Beilage II mitgetheilt. Meine Anmerkungen sind nach Gottsched's Vorrath, Freiesleben's Nachlese zu Gottsched's Vorrath, Goedeke's Grundriß, Genée's Lehr- und Wanderjahren des deutschen Schauspiels und einigen französischen und englischen Schauspielverzeichnissen, zum Theil auch nach Dr. R. Köhler's Bemerkungen hinzugefügt. Ich hoffe indeß, daß es den Freunden in Shakespeare Vergnügen machen wird, diese noch unvollständigen

Digitized by Google

Anmerkungen besonders hinsichtlich der Stücke englischer Provenienz zu vervollständigen.

Erste Beilage.

Ueber die englischen Komödianten in Oesterreich während der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts findet sich in O. Teuber's Geschichte des Prager Theaters, Prag 1883, einiges Neue. Das folgende nicht uninteressante Aktenstück vom Jahre 1658 über eine englische Bande in Prag fehlt jedoch bei Teuber. Es findet sich dasselbe in der wenig bekannten tschechischen Zeitschrift Lumír, Jahrgang 1857, 2, S. 1121/22, auf welche mich Herr Menčik von der k. k. Hofbibliothek freundlichst aufmerksam machte. Die Uebersetzung verdanke ich Herrn O. Fuchs in Wien:

Seiner Gnaden des Ungarischen und Böhmischen Königs geheimen und anderen Räthen, Kammerherrn, königl. Statthaltern und die höchsten landesherrlichen Beamten des Königreiches Böhmen.

Nachdem wir in Erfahrung gebracht, daß vor einigen Tagen der Gesandte S. G. des Königs von Polen die königliche Stadt Prag passirt und sich hier aufgehalten habe, item daß hier welche Komödianten, die Engländer genannt werden und ohne Zweifel Ketzer sind, schon seit langer Zeit verweilen, und daß viele fremde, unbekannte Menschen in der Stadt beherbergt werden, die sehr oft kommen und wegreisen, ohne daß S. G. weder von den Eigenthümern der Gasthäuser, noch von den Magistraten, über sie eine Meldung gemacht worden wäre, befehlen wir also im Namen und an Stelle Seiner Königl. Gnaden unseres allergnädigsten Herrn: den Hochangesehenen S. K. G. dem Schultheiße, dem Bürgermeister und dem Rathe der Altstadt Prag, wornach sich sowol die Stadtämter als auch die Eigenthümer der betreffenden Gasthäuser richten sollen; weiter geben wir ihnen den Bescheid, daß Seine Gnaden daran keinen Gefallen finden kann, daß jene erwähnte gemeinnützige Verordnung S. K. G. so schlecht befolgt wird, und daß bei dem gegenwärtigen Laufe der Dinge es besonders wichtig ist, über die Zeit der Ankunft und die Person der zugereisten Fremden genaue Kenntniß zu haben. Deswegen möge, zum Exempel und zur Warnung, sobald der erwähnte Gesandte S. G. des polnischen Königes in einem unter ihrer Verwaltung stehenden Hause ein Quartier genommen hätte, oder die obgemeldeten Komödianten in den ihnen anvertrauten Gemeinden sich aufhielten, jenen Gastwirthen, die sie ins Quartier aufgenommen, ohne davon eine Meldung gemacht zu haben, sogleich eine Geldstrafe auferlegt werden; so sollen sie es auch bekannt geben und S. G. gleich davon die Nachricht zukommen lassen. Hernach mögen sie ihrer schweren Verpflichtung gemäß dieser S. K. G. Instruction und ihrer Pflicht eingedenk sein und in den Stadtthoren und Gasthäusern fleißig nachfragen, wer, woher und aus welchem Grunde er in diese Prager Städte komme; weiter sollen sie die Paßbriefe untersuchen und mit Abschriften oder Originalen dieser Namen an S. K. G. böhmische Kanzlei zur weiteren Verfügung übersenden, und jenen Komödianten keine unzüchtigen Spiele erlauben, ebensowenig als alles Andere, was bei den Leuten gegen die Religion Anstoß erregen und die guten Sitten verletzen könnte. Und auf diese Weise

Digitized by Google

mögen sie eifrig behilflich sein, allen diesen Unannehmlichkeiten zu steuern, welche sehr leicht durch solche unbekannte Menschen unserem lieben Vaterlande zugefügt werden könnten. Auf diese Weise wird der Wille Seiner Königlichen Gnaden erfüllt.

Decretum in consilio regiae Caucellariae Boh. Pragae 10. die mensis Maji anno Domini 1658.

B. hr. z Martinic
K. Ferdinand Popel z Lobkovic
Aleš Vratislav z Mitrovic
Ian Vilém z Gersdorfu.

Zweite Beilage.

1) Der von den tirckeschen keiser solyman um seine tugent und sieges Ehr beneidete groß vezir osman, auch der von seinen bruder selim und könig origon aus armenien um seiner unrecht messigen liebe willen gegen des osmans weib und anderer tiranischer thaten halben nider geseibelte tirckische sulyman oder der sich zur beschüzung seines lebens in seinen hirn veruckt stellente selym bruder des solymans. Der sich um seine geraubte braut an den sulyman rächende orichontes aus armenien, und dem von orichontes und selym befreiten osman. [Obsiegende Tugend oder der bethörte doch wieder bekehrte Soleiman. Mischspiel von A. A. von Haugwitz, Dresden 1684, in Versen. Ein altes englisches Stück von Th. Kyd hieß „Solyman and Perseda".]

2) Der sein selbst Eigener gefangenmeister printz fedrig von sicillien an des königs von Neapolis landschafft in einen schloß. Die beiden verheiraten prinzesinen von Neapel an die 2 prinzen von sicillien. Der fir prinz fedrig gehaltene pickelhering. [Der betrügliche doch betrogene Federigo, ein Lustspiel. Frankfurt und Leipzig 1691. Gottsched I, 253.]

3) Das den friden von sich Jagende, und herna denselbigen wider sich winschente und zu sich erbittente teutschland, das die 4 alten teutschen helten, ariovisten oder Ehrnvest, arminium oder herman, Claudium Civilis, und Wittekindum ver...... te [unleserlich!] und hergegen die wollistigkeit liebente teutschland. [Bezieht sich auf J. Rist's Friedewünschendes Teutschland 1647.]

4) Das verwirt königreich pollen, der warhafftige traum des prinz sigismunti, die andrettente regirung. [Das Leben ein Traum von Calderon. Der königl. Printz aus Pohlen, Sigismund. Hamburg 1694, Oper. Gottsched I, 257.]

5) Die von dem perseum von den trachen erledigte, und sich dem perseum vermehlende prinzesin aus aethiopien Andromeda. [Andromeda, eine schöne Tragedia aus dem Poeten Ovidio... so zu Straßburg in dem Theater agirt vnd auß dem lateinischen M. Casp. Brulovii verteutscht durch M. Isaac Fröreisen von Straßburg. Straßburg 1617, 8. Gottsched I, 167. — Andromeda, Mischspiel von Michael Kongehl, Königsb. 1695, 8. Goedeke II, 519. — Perseus, eine newe Tragödia... von Joh. Rist. Hambg. 1634. Goedeke 453. — Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus. Hamburg 1679, 1692, 4. Oper. Gottsched I, 243, 255. Die befreyte Andromeda, Weißenfels 1688, Oper. Gottsched I, 252. — Siehe auch Nr. 75.]

6) Der in underschidlichen stucken sich tum erweisente herr, und hingegen desen arglistiger und kluger knecht.

Digitized by Google

7) Das grosse panquet der götter und die von paris geraubte hellena aus grichenland. [Paris und Helena, Ballet mit Gesang von David Schirmer, in Dresden gehalten 1650. Gottsched I, 203. — Die geraubte Helena. Oper. Weißenfels 1687, in Folio. Gottsched I, 251.]

8) Der rasente orlando, sampt den Nerischen sackerpan desen schelmerei und straffe. [sackerpan i. e. Sacripant. — Orlando furioso im Prager Repertoire des Johannes Schilling von 1651.]

9) Der reiche man und arme lazarus, deren beeder todt, und auffenthalt nach demselben. Bibl. [Vielbeliebter Stoff; u. a. 1608 von Engländern in Graz dargestellt.]

10) Die vorsichtige Dolheit des königs aus albanien, desen undreue stiffmutter, und deren fall.

11) Die in eine steinere stadua verlibte prinzesin adamira aus Nordwegen.

12) Der grosse weltschrecken tamerlanes samt desselbigen stürzung und fall. [Engl. Komödie von Marlowe, *Tamburlaine the Great* 1586; oder von Nathanael Rowe. — *Le Grand Tamerlan où la mort de Béjazet*, französische Tragödie von Magnon 1647.]

13) Der bedrogene Jacob, mit seinen beyden breiten rahel und lea. Bibl. [Etwa Christian Weise's „von Jacobs doppelter Heyrath" 1683.]

14) Der von seinen ungeratenen 2 töchteren bedrübte könig liart von Engelant, und d. [Shakespeare's König Lear! Wurde auch bereits 1626 in Dresden aufgeführt.]

15) Das grosse Carneval in Venedig, die grosse Verbindnuß der Venediger und Ciprier wider den Dürken. [Die Wiener Bearbeitung von Shakespeare's Kaufmann von Venedig von 1608? Der Karneval von Venedig, Oper 1705. Weißenfels. — Der angenehme Betrug oder der Karneval von Venedig. Leipzig 1709. Oper. Gottsched I, 283.]

16) Der Eifersichtige konig herodes ascalonida über sein weib und keiser octavianum. Josephus. [Von Gryphius? oder etwa der Herodes von Rist um 1650. Gottsched I, 200. — Der verliebte Mörder Herodes der Große. In einem Trauerspiel samt einem musikalischen Nachspiel. Halle 1673, in Fol. Gottsched I, 233.]

17) Der über begegangenen Ehbruch und mord buß wirckente könig Davidt in Jerusalem. Bibl. [Etwa: Adulterium. Zwo christliche Spiele vom Laster des Ehebruchs. Das Erste handelt „wie der König David in Sünde gerathen" und schließlich „Buße gethan". Von Ambrosius Papen. Magdeburg 1602, 8. Gottsched I, 151. — Wahrscheinlicher „der gefallene und büßende David, auf dem fürstl. altenburgischen Theatro vorgestellet", um 1662. Freiesleben's Nachlese zu Gottsched's Vorrath 35.]

18) Der tyraische attilla könig der hunen und gotten sampt desen untergang. [Attila von Corneille 1667. — Attila, Oper, Hamburg 1682. Gottsched I, 246.]

19) Der gedreue, falsche, und simulirente freund samp der standmüttigen Liebe.

20) Die unschultig verdriebene pfalzgräfin genoveva, sampt deren wiedereinsezung. [Die getruckte, aber nicht untertruckte Unschuld. Mittelst einer wahrhafften Historia in musikalischer Opera vorgestellt durch Genovefam. Um 1694. In 4. Gottsched II, 262.]

Digitized by Google

21) Daz verhönte liebes paar oder der zerstreute und wieder erfreute firstenstamm.

22) Der durch Rach [?] und lieb beglikte philareus der freundliche freunt sampt einem schatten werck [? undeutlich!].

23) Die gestraffte geilheit.

24) Das durchleuchtige bettelmädgen oder unglück über unglick.

25) Das durchleuchtige müllermädgen.

26) Die wunderthättige liebe oder der fall und erlössung des menschlichen geschlechts.

27) Das leben und todt des heiligen Eustachii oder der Cristliche acteon. [Siehe Nr. 28.]

28) Der ander theil des Eustachii. [Siehe Nr. 27.]

29) Der tolle marschalck aus spanien. [Kyd's Spanische Tragödie oder auch *Jeronimo, first part.* Von Jacob Ayrer bearbeitet unter dem Titel „Belimperia“.

30) La Cinttia serva von Jederman gelibt.

31) Der von seinen brüttern verkauffte Joseph. Bibl. [S. Nr. 32, 33, 124 und 125. — Geistlich Fastnacht-Spiel von Joseph. Magdeburg 1610, 8. Gottsched I, 166. — Josephus Tragicomicus. Comoedia vom Patriarchen Joseph. (Zu Rochlitz 1603 agirt.) Vom Schulrektor A. Gasmann. Leipzig 1610, 8. Gottsched I, 166.]

32) Die herlichkeit Josephs in Egybten. Bibl. [Balthasar Voidii Comedi vom Joseph 1618. Goedeke I, 316, Nr. 245. — In der Beschreibung der „durchlauchtigsten Zusammenkunft“ des sächsischen Fürstenhauses zu Dresden im Februar 1678 von Gabriel Tzschimmer (Nürnberg 1680, Folio) findet sich als Nr. 3 „Inhalt des I. Theils der Comödia von dem Erzvater Joseph, S. 132; vom II. Theile S. 149 und vom III. Theile S. 157“. Freiesleben's Nachlese 51.]

33) Der Erfreutte Jacob oder die frollige widerfindung Josephs in Egypten. Bibl. [S. Nr. 31 und 32, sowie 124 und 125. Gedrückter und erquickter Jacob von Mag. Joh. Dünnehaupt. Schauspiel 1703, Gottsched I, 273.]

34) La fille Capitain oder der Jungfer Capitain.

35) Die iber todt und liebe triumphirente Catharina von georgien oder der verliebte mörter. [Catharina von Georgien oder Bewahrte Beständigkeit von Andreas Gryphius 1657. Goedeke II, 484.]

36) Der fall und verstossung adams und Evä aus dem paradeiß. Bibl. [Etwa Dedekind's Versündigte und begnadigte Aeltern Adam und Eva. Dresden 1676.]

37) Die auffopfferung Isaacks. Bibl. [Christian Weise, Opferung Isaaks, Zittau 1680, 1682, 8., Dresden 1699, 8. Gottsched I, 245, 268. Dedekind, Der Wunder-gehorsahme Isaak und großgläubige Abraham, Dresden 1676. — Abraham der Großgläubige und Isaac der Wundergehorsame in einem Singspiel vorgestellt von.. Celadon (Chr. Ad. Negelein). Nürnberg 1682, 12. Goedeke II, 493.]

38) Die erlegung des philisters Goliath durch die hand Davits. Bibl. [Joseph Götzii eyn geystliche Comedia von Goliath. Magdeburg 1616, 8. Gottsched I, 174. — Christian Weise, Vom verfolgten David, 1684. — Comödia von David vnd Goliath gestellet durch M. Georg Mauricium den eltern. Leipzig 1606. In Versen. Gottsched I, 160 u. 162. — Der besiegte Goliath und erhöhte David. Görlitz 1709 in Versen. Gottsched I, 282. — David und Goliath. Altes Spiel aus Ditmarschen mitgetheilt von Müllenhoff in Zeitschrift für deutsches Alterth. u. d. Litt. XX, 1.

Digitized by Google

39) Das leben und todt simsonis. Bibl. [Simson, eine geistliche Tragedia, durch M. Wolfarth Spangenberg verteutscht. Straßburg 1604, 1606, 8. Gottsched I, 155 u. 160. — Simson, ein Trauerspiel mit Musik von Dedekind, Dresden 1676. Gottsched I, 237. — Der hebräische Herkules oder Simson von P. Michaelis. Leipzig 1678. Gottsched I, 239.]

40) Der von Judith enthauptete Holoffernes. Bibl. [Von Martino Bohemo, Wittenberg 1608, 1618. Goedeke I, 316. — Ein Straßburgisches Spiel von 1564. Goedeke I, 326. — Judith von Martin Opitz. Breslau 1635. Ein Singespiel. Gottsched I, 192.]

41) Die von Nebucatnezar zerstörte stadt Jerusalem. Bibl. [Die Verstöhrung von Jerusalem. In zwei Theilen. Hamburg 1692. Oper. Gottsched I, 255. — Mag. Joh. Ch. Stipitii Nebucadnezar, eine geistliche Komödia. Aus dem Latein. Straßburg 1615, 8. Gottsched I, 174.]

42) Die 7 Erhängten prinzen des königs sauls, under den konig Davit. Bibl. [D. E. Heidenreich's Rache zu Gibeon oder die sieben Brüder aus dem Hause Sauls. Trauerspiel. Meist nach dem Holländischen Joost's van den Vondel. Leipzig 1662, 8. Gottsched I, 213. — Die sieben Brüder oder die Gibeoniter von Andr. Gryphius um 1665. Gottsched I, 219.]

43) Der verlohrne sohn. Bibl. [Auch in Green's Repertoire. 1692 wurde die Geschichte vom verlornen Sohn in Berlin in Anwesenheit des Hofes aufgeführt. Plümicke S. 66. Siehe auch Nr. 100.]

44) Zerstörung der stad Jericho. Bibl. [Die Eroberung Jericho unter Anführung des Israelitischen Heldens Josua, in einem Singspiel auf theatralische Art vorgestellet in Nürnberg 1696, 8. Gottsched II, 263.]

45) Das leben und tod arminius oder herman. [Arminius, der teutsche Ertz-Held von Christoph Adam Negelein. Nürnberg 1697, 4. Oper. Gottsched I, 265.]

46) Die lebentig begrabene prinzesin.

47) Die unmögliche möglichkeit.

48) Die enthauptung des graffen von Esek. [Offenbar Essex; vermuthlich Le comte d'Essex von Thomas Corneille oder der Essex von La Calprénède 1638.]

49) Die enthauptung königs Caroli stuarti I. und einsezung Carooli stuarti seines sohnes des andern in Engeland. [Von A. Gryphius. Goedeke 484. 1656 zu Windsheim von fremden Komödianten dargestellt.]

50) Die Enthauptung papiniani des rechtsgelehrten unter Caracalla. [Von A. Gryphius 1659. Goedeke II, 485.]

51) Die märttererin S. Barbara.

52) Die märtererin S. Margaretha.

53) Die märtererin S. Dorothea. [Die Märtherin Dorothea von Massinger in Green's Repertoire. — Nach Gottsched I. 232 auch 1672 in Dresden aufgeführt.]

54) Der ermordete herzog allexander de medices von florenz. [„Herzog von Florenz“ in Green's Repertoire von 1626.]

55) Der wunderthättige und mit feurigen Wagen und rossen gen himel fahrente Elias. Bibl. [Der wunderthätige und gen Himmel fahrende Elias von des ulmischen Gymnasii Schuljugend 1680 vorgestellet. 8. Gottsched I, 243. — Vielleicht auch „Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboth“, welches z. B. von der Truppe der Witwe Velthen 1702 in Hamburg aufgeführt wurde. Genée 348.]

56) Der alte geizige aus dem moliere.

Digitized by Google

57) Das verwirte brittanien.

58) Der verwirte hoff von vewilade.

59) Der gottlose Don Juan aus molire. [Siehe Nr. 158.]

60) Ehrliche veräther, der bereuente recher, oder bluttige malzeit.

61) Der 1. römische keiser Julius Cesar wie derselbe von seinen besten freunden Cassio und brutto mit 23 tödtlichen wunden hingerichtet wird. [Von Shakespeare? Julius Caesar wurde auch schon 1626 in Dresden von John Green dargestellt. Die Uebersetzung von Borck erschien 1741.]

62) Der Endsaz wien, in östereich und grose niderlag der tircken 1683. [Cara Mustapha, zweiter Theil, nebst dem erfreulichen Entsatz von Wien von Lic. von Bostel. Hamburg 1686. Gottsched I, 251. — Das entsetzte Wien. Oper. Weißenfels 1683.]

63) Die durch den schweden entsezte stadt Narva in Liffland. [Die Schlacht bei Narva war 1700. 1702 wurde sie als Staatsaktion in Rostock dargestellt. Siehe Genée 349.]

64) Die eroberung der stadt offen. [Sept. 1686 durch Herzog Karl von Lothringen erobert. — Das bezwungene Ofen. Leipzig 1686, 4. Oper. Gottsched I, 251.]

65) Der entsaz der stadt barzelona samt der flucht des franzößischen generals. [Offenbar ist der Entsatz durch die Flotte der Verbündeten des Kaisers im spanischen Erbfolgekriege 9. Oktober 1705 gemeint.]

66) Das abscheuliche leben und der schröckliche todt Dr. Johan Fausts des berühmten Erzzaubrers. [Von Marlowe.]

67) Das abscheuliche leben und todt Cristov Wagners, des Faustens famuli. [Nach dem Volksbuch.]

68) Der bürgerliche Edelman aus den Moliere mit 4 balet.

69) Der unglücksellige bräuttigam Darius prinz aus barzelona oder die rasende liebe.

70) Der durch seine practicquen auff den persianischen tron gestigene gorgas ein hirte, oder der Eiserne König. [Siehe Nr. 86.]

71) Der Eiserne tisch oder prinz sigislaus aus böhmen.

72) Die Dreyfache Epyrische krönung.

73) Der sich selbst ermordente keser Nero. [La mort de Néron, tragédie de Péchantrés 1703. — Nero, der verzweifelte und dadurch das bedrängte Reich befreyende, in einem Singspiel mit Balleten, dargest. in Halle 1663, gedruckt in 4. Gottsched I, 217. — Nero, der verzweifelte Selbstmörder. Weißenfels 1685. Oper. Gottsched I, 250. — Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder Nero. Hamburg 1705. Oper. Gottsched I, 276.]

74) Das vergnügte begrigte, und wider befridigte Teutschland, oder Marginis [Von Sigmund von Birken (Betulius), Nürnberg 1679. Aufgeführt 1651. Goedeke II, 464. Vergl. auch Nr. 96).]

75) Gesungene vorstellung der unvergleichlichen andromeda. [Andromeda von Isaac Fröreisen. Straßburg 1612. Goedeke I, 417. — Andr. Michael Kongehl nach 1690. Goedeke II, 519. Genée 333. — Andromeda, tragédie de P. Corneille 1650. — Siehe auch Nr. 5.]

76) Die glücklich wider erlangte Hermione, singent. [Shakespeare's Wintermärchen als Oper. — Die glücklich wieder erlangte Hermione. Hamburg 1695. Gottsched I, 260.]

Digitized by Google

77) Der flüchtige virenus, und die gedreue olympia. [In Regensburg aufgeführt von hochdeutschen Komödianten 1687. Goedeke II, 498, Nr. 254. Stoff aus Ariost's „Rasendem Roland".]

78) Die unglücklich von olaviano um ire Ehre gebrachte Isabela. [Die Geschichte von Isabella, Zerbino und Odorico aus Ariost's Rasendem Roland?]

79) Der rechtmessig gestraffte Hunnerich oder die unschultige mörderin Rosemunda. [S. Genée 341. — Etwa identisch mit „Rosimunda oder die gerochene Rächerin", von Jac. Hieron. Lochner, Frankf. u. Leipzig 1676, in Versen. Gottsched I, 236.]

80) Die enthauptung der 4 grossen seeräuber Clauß sturzebecher, göttge michael, wichman und Wichbolt nebst 150 man auff dem graßbock zu hamburg. [Der Platz hieß Grasbrook. — Störtebecher und Jödge Michaels, Oper in zwei Theilen. Hamburg 1707. Gottsched I, 279. — S. auch Genée 357.]

81) Die keusche sussana. [Beliebter Stoff. Schon 1604 im Nordhäuser Repertoire enthalten.]

82) Die enthauptung Johani des tauffers. Bibl.

83) Der fligente geist.

84) Die kinstliche dieberei.

85) Der in einen papagei verstellet harlequin.

86) Der zauberente und sich auff den königlichen tron practicirente hirt, sampt desen fall, hircanus. [Siehe Nr. 70.]

87) Der verwirte Ehman geörg Dantin, Moliere. [In Schaubühne englischer und franz. Comödianten 1670.]

88) Die Köstliche lecherlichkeit, Moliere. [Schaubühne engl. und franz. Comödianten 1670.]

89) gezwungene arzt, Mol.

90) mahlente liebe, Mol.

91) Amor der beste arzt, Mol. [Schaub. engl. u. franz. Comödianten 1670.]

92) Der verkehrte und wider bekehrte Jüdische könig manasses.

93) Der gecreuzigte andronicus. [Der heilige Andronicus. Vergl. Nr. 94.)

94) Der mörderische gotthische mohr sampt desen fall und End. [Shakespeare's Titus Andronicus. Vergl. Nr. 93.]

95) Die 4 mal braut Elinde. [Ermelinde oder die viermal Braut, ein Mischspiel. Rudolstadt 1665. 4. Gottsched I, 218. (Von Jacob Schwieger.)]

96) Die durch friden gestilte grossen krigsflutten. [Wohl eine Verherrlichung des Nürnberger Friedensschlusses 1650, vielleicht von S. v. Birken, wie Nr. 74 oder von Klaj oder etwa das Friedejauchzende Deutschland von Rist.]

97) Der grosse liebes Irrgarten. [Etwa: Irrgarten der Liebe oder Livia und Cleander. Oper, Weißenfels 1716. Gottsched I, 290.]

98) Die gedreue ocdavaia [undeutlich!] [*The Virtuous Octavia* von Samuel Brandon 1598. — Die römische Unruhe oder die edelmüthige Octavia von Barth. Feind. Oper. Hamburg 1705, 1708. Gottsched I, 276, 280.]

99) Die schöne schäfferin rosseta. [Etwa: die verführte Schäferin von Jacob Schwieger 1660, 12.]

100) Der ungerathene sohn samt desen End und fall. [Irgend eines der vielen Stücke vom verlorenen Sohn. (Siehe Nr. 43.) Auch in Schaubühne engl. und franz. Comödianten 1670.]

Digitized by Google

101) Die 2 einander gleich sehente brüder. [Siehe Nr. 140. Die beiden Dromio Shakespeare's. — Comedia von zweyen Brüdern auß Syracusa etc. von Jacob Ayrer.]

102) Guißgartuß und rosimunda. [Stoff aus Boccaccio's Decameron IV, I.]

103) Der wunderlich general wallenstein desen leben und todt. [Von Haugwitz? Goedeke II, 492. Oder von Rist? Gottsched I, 200.]

104) Vlisses und penelope. [Die unveränderte treue Ehegattin Penelope. Gotha 1690 in Fol. von Joh. Friedr. Keil nach d. Ital. Gottsched I, 253. Freiesleben's Nachl. 59. — Penelope von Bressandt. Oper 1696. Gottsched I, 263. — Penelope oder des Ulisses anderer Theil (s. Nr. 148). Oper. Hamburg 1702. Gottsched I, 273.]

105) Die gedreue sclavin Doris aus Egypten. [Die getreue Sclavin Doris. Hamburg 1680. Oper. Gottsched I, 244.]

106) Das durch den Carollo magno bekehrte land sachsen, und abschaffung der Irmenseulen. [Etwa: Die verstörte Irmenseul; oder das bekehrte Sachsenland, in einem Schauspiele vorgestellet in 8. 1671. 5 Akte in Versen. Gottsched I, 231.]

107) Der durch zwitteuttige reden deß sattans bedrogene mörderische stuttent.

108) Die endeckte veretherei von Engeland.

109) Das leben maria stuart königin von schottland. [Christ. Kormartens Maria Stuart nach dem Holländischen Vondel's. Halle 1672 in 8. Gottsched I, 231, Genée 318, 319. — Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda, Königin von Schottland. Trauerspiel in ungeb. Rede von A. A. von Haugwitz, Nob. Lus. 1683. Gottsched I, 247. Goedeke II, 492.]

110) Die enthauptung maria stuart. [Siehe Nr. 109. Ein interessantes Jesuitendrama von 1644, erwähnt bei Teuber, Geschiche des Prager Theaters I, 29—31. Franz. Tragödie von Regnault 1639.]

111) Die endthauptung Anna bopäne (sic!) Heinrich des 8. königs in Engeland anderer gemahlin. [Keinesfalls Shakespeare's Heinrich VIII. oder Rowley's *When you see me, you know me,* sondern wahrscheinlich irgend ein späteres Werk.]

112) Die woll ausgeklopffte narrenkappen oder der sich einbiltende grosse Don Japhet.

113) Allexanders glück und uncklicks probe. [Alexander von Racine. — Der Kriegende Alexander im Schauspiel vorgestellt 1662. 4. Gottsched I, 212 u. 214. — Alexander in Sidon. Hamburg 1688. Oper. Gottsched I, 252. — Porus, ein Trauerspiel aus dem Racine übersetzt von Bressand. Braunschweig 1692. Gottsched I, 254. — Alexander und Porus. Oper. Hamburg 1695. Gottsched I, 260.]

114) Der von dem trunckenen allexander ermordete Clitto, seiner gedreuen hauptleuten einer. [Siehe Nr. 113 u. 115. Der hochmüthige Alexander übersetzt von Fiedlern. Braunschweig 1699. Gottsched I, 269.]

115) Der sich mit des königs der barbarien tochter vermehlente könig allexander. [Alexander's und Roxanen's Heyrath. Oper. Cölln a. d. Spree 1708. Gottsched I, 281.]

116) Der ungedreue hoffmeister oder der streittbare pickelhering.

117) Der nächtliche herumschwermente hanßwurst.

118) Die gedreue spartanerin.

Digitized by Google

119) Der von seinem vatter unerkante prinz artaxerxes oder der großmüttige altamiro, und desen untreue stifmutter. [Etwa: Artaxerxes. Leipzig 1717. Oper. Gottsched I, 291.]

120) Streit zwischen Ehre und liebe oder der tapffere rodrigo in spanien. [Der Cid von Corneille 1636, deutsch von Greflinger. Hamburg 1650. 1679. Vergl. Gottsched I, 202, 242. — In deutsche Schaubühne, Straßburg 1655, „Der Cid“ und ebenda „der Chimene Trauerjahr“.]

121) Der grosse ahasvero und die demüttige Esther. [Schon in Green's Dresdener Repertoire. — Comedia von der Königin Esther und hoffertigen Haman in Englische Komedien und Tragedien 1624. Ebenfalls in Schaubühne englischer und franz. Comödianten 1670.]

122) Glück und liebestück: oder die beiten verlibten Königlichen schwestern von barzelona oder der zwistreit zwischen Ehr und liebe. [Vergl. Nr. 120.]

123) Die 2 mordbegirigen firstlichen gebrüdern. [Vielleicht die im Briefe der Erzherzogin Magdalena erwähnte Tragödie von König Friedrich und König Ludwig von Ungarn, die sich gegenseitig ermorden.]

124) Die verfolgung Josephs und verkauffung von seinen brüdern aus der grube bey Dotthan naher thebe in Egypten. [Siehe Nr. 31—33 und 125.]

125) Der freut verneuete Jacob iber der gutten post und widerfindung seines sohns Josephs in der herrlichkeit. [S. Nr. 31—33 u. 124. Mag. Joh. Dünnehaupt's gedrückter und erquickter Jacob 1703. Gymnasialspiel. Gottsched I, 274.]

126) Die belobte keuscheit. [Etwa: Die triumphirende Keuschheit von D. C. 1677. Gottsched I, 238. — Die triumphirende Keuschheit von Christ. Weise 1678. Gottsched I, 240. — Krieg und Sieg der Keuschheit. Weimar 1684. Fol. Freiesleben's Nachlese 53.]

127) Der unbekande liebhaber oder gelibete feint timocrates. [Der unbekannte Liebhaber oder geliebte Feind Timocrates. Freudenspiel von dem lustigen Pickelhering angefüllet und vorgestellet. Gedruckt zu Liebstädt im Vogel-Lande, 1683. 8. In Prosa. Gottsched I, 247. Goedeke II, 492, Nr. 244b.]

128) Die alten bössen Weiber Jung und from zu machen. [Etwa: Charimunda und Frommachung eines bösen Weibes von M. Christ. Krafft 1661. Gottsched I, 212.]

129) singente harlequin.

130) kintbetts schmauß. [Vergl. Reinhold Köhler's Aufsatz über die Literatur von „Harlekin's Hochzeit“ oder „Harlekin's Hochzeit- und Kindbetterin-Schmauß“ in der Zeitschrift für d. Alterthum und d. Litt. XX, 1876. Nachträge von Erich Schmidt ebenda XXV, 241 und von R. M. Werner XXVI, 289.]

131) Die unschultig verkaufft und widerverkaufft Dame. Ittalien.

132) Die alles erdültente liebe Immä gegen Eginharten oder die lecherliche reutterei.

133) Die über lieb und todt triumphirente liebhaberin aminta. [L'Aminte du Tasse, tragi-comédi-pastorale de Rayssignier 1631. — Comödia von Aminta und Silvia in „Liebeskampff, oder Ander Theil der Englischen Comödien u. Tragödien“, 1630. Ebenfalls in Schaubühne engl. und franz. Comödianten 1670.]

134) Der von Ciro gefangene könig Crössus, desen freiheit. [Crösus, eine schöne Tragedia, latein. von Crusius, deutsch von Fröreisen. Straßburg 1611.

Digitized by Google

8. Gottsched I, 166. — Crösus. Gesungene Vorstellung von Nicola Minato. Wien 1678. 8. Gottsched I. 240.]

135) Der verlibte phöbus. [Der verliebte Föbus. Aus dem Französischen. In dem hochfürstl. Schauplatz zu Onolzbach singend vorgestellet. 1678. 8. Gottsched I. 240.]

136) Verlibte Merckurius in die herse. [Etwa: der verstöhrte Buhler, oder erster Theil von der Liebe des Mercurius und der Aurora. Halle 1676 in Folio. Oper. Gottsched I. 237.]

137) 3 mener im feur offen.

138) Daniel in der löben gruben. [Im Nordhauser Repert. der Engländer 1604. — Die gehönte aber endlich gekrönte Gottesfurcht, am Daniel in der Löwen-Grube vorgestellet. Coburg 1687. in Fol. Oper.]

139) Der seine tochter opfferente held Jephta. [Christian Weise, Tochter-Mord, welchen Jephtha unter dem Vorwande eines Opffers begangen hat. Zittau 1680. 8. Gottsched I, 244.]

140) 2 verwechselte brüder Carl und Julius. [Siehe Nr. 101.]

141) Maxmilian stadhalter in spanien.

142) Das von arthemisia prächtig gebauet wordene begrebnuß des königs mausoles.

143) Der aus den himel verstosene luciffer.

144) Jason und medea. [Medée von Corneille. Siehe Nr. 145.]

145) auff andere manir. [Siehe Nr. 144. 1695 erschienen „Medea" in Hamburg und ebenda in demselben Jahr „die unglückliche Liebe des tapfern Jasonis" und in demselben Jahr „Jason". Weißenfels in Folio. Alle drei Opern. Gottsched I, 260.]

146) Naren spittal.

147) Das bluttige hag.

148) Zauberente Circe. [Etwa: Circe von Bressand. Oper 1696. Gottsched I, 263. — Circe. Leipzig 1697. Oper. Gottsched I, 264. — Circe oder des Ulisses erster Theil. Oper. Hamburg 1702 (s. Nr. 104). Gottsched I, 273. — Circe, Oper, zum Geburtstag Kaiser Leopolds I. Wien 1664. 4. Freiesleben's Nachlese 37.]

149) Luxenburger. [Geschichte des Herzogs von Luxenburg und seines Pakts mit dem Teufel, nach dem Volksbuch?]

150) Gottlose rodrigo. [Vielleicht nach Othello?]

151) Schlaffente wandersman.

152) Der im hirschen verwandelte acteon.

153) Eroberte schellenberg. [Der Schellenberg bei Donauwörth wurde am 2. Juli 1704 durch Marlborough und den Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden von der bairisch-französ. Partei erobert.]

154) Das eroberte rissel. [Ludewigs der großen Königs in Frankreich Trauerklage etc. nach Uebergab der weltberühmten und importanten Vestung Ryssel. Oper. Gedruckt zur Leipziger Neujahrs-Messe 1709. 4. Gottsched I, 282. — Ryssel ist Lille. Eroberung durch Prinz Eugen am 1. Dec. 1708.]

Digitized by Google

155) Herzog heinrich von lauenburg.

156) Erdöttete Eiffersucht.

157) Listig scapin.

158) Don petro gastmahl. (Don Pedro. Hamburg 1679. Oper. Gottsched I, 243. Siehe auch Nr. 59.]

159) Das leben keisers otto und adelheit. [Also wohl Kaiser Otto I. — Otto. Oper. Leipzig 1702. Gottsched I, 272. — Otto, König von Teutschland. Oper. Braunschweig 1723. Gottsched I, 299.]

160) Aloisia von iren man erstochen.

* * *

Digitized by Google

Eine neue Bühnenbearbeitung des Cymbeline.

Von

Heinrich Bulthaupt.

Eine neue Bühnenbearbeitung des Cymbeline — darin liegt schon ein Angriff gegen die früheren oder doch die Unterstellung, daß diese dem Zwecke, das werthvolle Werk, eine der poesievollsten Schöpfungen Shakespeare's, für die moderne Bühne zu gewinnen, nach des Bearbeiters Ansicht nicht mit den richtigen, den Erfolg verbürgenden Mitteln gerecht geworden sind. Braucht hinzugesetzt zu werden, daß auch der Gedanke, daß ein neuer Versuch sich lohnen könne, darin liegt? In der That glaube ich, bei allem Respekt vor den trefflichen Männern, die sich die Erwerbung dieses Juwels für das Theater angelegen sein ließen, daß sie es in etwas versahen, um dem Cymbeline die Fürsorge aller kunstgesinnten deutschen Bühnenleitungen zu sichern, und eben so fest bin ich davon überzeugt, daß, wenn auch mein Versuch sich nicht als stichhaltig erweisen sollte, ein neuer und wieder ein neuer unternommen werden muß, um Cymbeline in mindestens demselben Grade zu einem Repertoirestück zu machen, wie es Viel Lärm um Nichts, die Widerspenstige oder gar das Wintermärchen ist. Ich gehöre nicht zu denen, die fruchtlosen Experimenten, die nur den Reiz einer literarischen Ausgrabung tragen, das Wort reden möchten, und glaube, daß im Großen und Ganzen mit denjenigen Dramen Shakespeare's, die in Deutschland auf den Theatern eingebürgert sind, der Kreis zur Genüge geschlossen ist. Fast

Digitized by Google

allen, die man nicht aufgenommen, haftet irgend ein schwerer organischer Fehler oder ein Uebel im Stoff an, mit dem man sich nicht abzufinden vermag, und keines Bearbeiters Kunst wird es gelingen, uns trotz der herrlichsten Einzelheiten, trotz der rührenden Gestalt einer Isabella, trotz der Meisterschöpfung eines Parolles, Maaß für Maaß und Ende gut, Alles gut, im Zuschauerraum rein genießen zu lassen oder uns gar zu bewegen, die verletzende und oberflächliche Lösung der beiden Veroneser ohne künstlerische und sittliche Empörung gelassen hinzunehmen. Solch ein im Kern fehlerhaftes Werk ist nun aber Cymbeline keineswegs. Im Gegentheil ist es organisch durchaus gesund und laborirt lediglich an Fehlern, die mehr in einer störenden Weitschweifigkeit, unnützen Wiederholungen, ungeschickten Handlungs- und Charakterexpositionen, kurz, in den Mängeln einer oft geradezu unbegreiflich vernachlässigten Technik bestehen, als an solchen, die den Stoff, die Grundzüge des Plans und der dichterischen Gestalten treffen. Diese sind vielmehr von der vollkommensten Klarheit und Durchsichtigkeit und allein um einer einzigen Figur willen, der keuschesten Frauengestalt, die Shakespeare geschaffen, Imogen, müßte man Sorge tragen, den ungebührlich in's Breite wuchernden Körper des Stücks auf sein natürliches künstlerisches Maaß zurückzuführen und es damit der Stätte zurückzugeben, für die es geschaffen wurde: eben dem Theater. Nur pedantische Puristen können solche Bearbeitungen überhaupt ablehnen, aber auch nur, weil sie das Wesen der Bühnenwirkung verkennen, die, auf den Eindruck des Augenblicks angewiesen, in scharfer Deutlichkeit stets das Wichtige hell zu beleuchten, Unwichtiges in den Schatten zu stellen hat, die anderseits, an das Zeitmaaß und die Genußfähigkeit des Publikums gebunden, jedes Allzuviel streng zurückweist, und die endlich der von der Shakespeare'schen Bühne völlig abweichenden modernen Bühne angepaßt und abgerungen sein will. Selbst das größte dramatische Meisterwerk Shakespeare's muß sich aus dem einen oder andern Grunde für das Theater eine Aenderung, vielleicht eine Vergewaltigung gefallen lassen — aber bleibt für die Lektüre das Kunstwerk nicht (glücklicherweise!) intakt? Aendert eine praktische Maaßregel, die schließlich doch nur dem Verständniß und dem Genuß des Werkes dient, sofern es auf der Bühne erscheint, an seiner originalen Gestalt irgend etwas? Trifft aber diese Nothwendigkeit selbst jene Dichtungen, die über allen Zeitgeschmack und alle Bühnentechnik hinaus ihre ewige künstlerische

Digitized by Google

Giltigkeit besitzen, wie viel mehr solche, die, wie der Cymbeline, Eigenthümlichkeiten zeigen, die zu jeder Zeit und auf jeder Bühne fehlerhaft sind und die man am Liebsten nicht nur für das Theater, sondern überhaupt, wenn es nur ginge, radikal beseitigen möchte. Eigentlich sollte mit diesen Theoretikern der strengsten Observanz nicht gestritten werden, denn ihre Ansicht widerlegt sich von selbst; und doch ist die Bemerkung nicht ganz überflüssig, denn den Wunsch, Shakespeare ganz so wie er ist, eventuell selbst die zweifelhaften und vielleicht unechten Partieen auf die Bretter zu bringen, kann man selbst von sonst ganz verständiger Seite hören.

Ich habe in meiner „Dramaturgie der Klassiker“, aus der mir gestattet sein möge, hier Einiges wörtlich zu wiederholen, um der Gefahr mit der neuen Einkleidung eines schon ausgesprochenen Gedankens geschraubt zu werden, zu entgehen, die Ansicht ausgesprochen, daß Shakespeare auch in seiner reifsten Periode Werke geschrieben hat, die tief unter dem Cymbeline stehen, aber kein anderes, dessen Unzulänglichkeiten leichter zu beseitigen seien. Ich bin aber auch fortgesetzt der Ansicht, daß kaum in einem anderen seiner Dramen die ganze Macht und Schönheit seines Schöpfergeistes sich neben den Schwächen der Arbeit so blendend zeigt wie hier und daß Cymbeline in seinen Hauptzügen ein wunderbares, von Shakespeare selbst nicht übertroffenes, geschweige denn von einem andern romantischen Dichter zu übertreffendes Werk ist. Die Mängel des Stücks sind: allzu aufdringliche Deutlichkeit Alles dessen, was darin zur Exposition zählt; eine dem entsprechende undramatische Absichtlichkeit der Lösung; Ueberladung des von Haus aus epischen Stoffes; Mißachtung der äußeren und inneren Wahrscheinlichkeit mit dem Dichter eigenen Lücken in der Motivirung. Das einleitende Gespräch der Edelleute, die Geschwätzigkeit des alten immer moralisirenden Belarius, der seinen Knaben zum fünfzigsten Male erzählt, was sie längst wissen und der sie gerade dann fortschickt, als er von ihrer königlichen Abkunft reden müßte (Dinge, die er dann in einem Monolog dem bereits eingeweihten oder doch ahnungsvollen Publikum breit vorträgt) — sie illustriren den ersten Punkt, und dem theatralischen Beginn entspricht das theatralische Ende. Der Reihe nach klären Alle auf, was den Andern zu wissen frommt, was aber leider wir schon wissen. Dabei verstößt die Blindheit des Königs, der seine eigene Tochter, des Posthumus, der seine Gattin nicht erkennt, gegen alle Glaublichkeit. Ist dies schon bedenklich und für

Digitized by Google

die Darstellung ein nicht ganz zu beseitigendes oder auch nur zu verdeckendes Hinderniß, so wird doch diese Sorglosigkeit noch durch die räthselhafte Nonchalance überboten, mit der der Dichter den natürlichen Höhepunkt dieser Scene, Imogen's und Posthumus' Begegnung, behandelt. Das leidenschaftlichste Jauchzen müßte hier alle Fesseln sprengen, der eine Gedanke der Liebenden, zu dauerhafterem Glück nun vereinigt zu sein, müßte alle anderen zurückdrängen. Statt dessen welches Zögern und Zaudern! Und als nun die Erkennung geschieht, als Posthumus in dem Knaben Fidelis sein Weib umarmt, als wir nichts als nur die beiden Gatten sehen und hören wollen — welch ertödtende Aufklärungen, welch ein quälendes Verweilen bei nebensächlichen Punkten und Seitenläufern der Handlung! Rechnet man die wiederholte unruhige (für die englische Bühne nicht fehlerhafte, für uns aber störende) Verschiebung der Scenerie hinzu, den Krimskrams der fragwürdigen Vision und ihrer gesuchten komischen Deutung, dann blickt man auf eine Reihe von Hindernissen, die den Zugang zu dem süßen Kern des Gedichts erschweren. Aber wie labt uns dieser trotz Allem und Allem! Wie reiht sich eine poetische Offenbarung an die andere, wie quillt Alles von Wohllaut über, welch ein Segen ruht über dem Waldidyll! Wie ergreift dieser Gegensatz der Natur und der Kultur, der sich durch das ganze Stück zieht, gerade da am Tiefsten, als die reine, von der entarteten Hofwelt Gehetzte, von dem Gatten, der in einer Kavalierswette ihre Ehre verpfändete, zum Tode Verurtheilte, im Allerheiligsten der Natur Trost und Zuflucht findet! Wie schön ist die Sühnung des Posthumus, der unerkannt für sein Vaterland sterben will, wie entzückend die romantische Ironie des Ganzen, die mit den tragischesten Situationen ihr liebliches Spiel treibt! Täuschung reiht sich an Täuschung, alle Thränen fließen vergebens, über dem trübsten Gewölk, das den handelnden Personen den Ausblick verhüllt, sehen wir Zuschauer mit dem Dichter glückverheißend die Sonne strahlen. Alles dies tritt gerade bei der Darstellung so deutlich und zwingend hervor, daß man, hat man sich von der reizvollen Wirkung überzeugt, umsomehr den Wunsch, das Stück den Anforderungen des heutigen Theaters endgiltig anzupassen, verstehen wird.

Von den bisherigen deutschen Bühneneinrichtungen des Cymbeline haben die von Wolzogen und Gisbert von Vincke eine weitere Beachtung, die erstere auch neuerdings wieder eine gewisse Verbreitung gefunden. Keine von ihnen verleugnet das drama-

Digitized by Google

turgische Geschick und den feinen Sinn ihrer Verfasser, aber keine erfüllt für mein Gefühl die Bedingungen einer guten Bearbeitung völlig: möglichste Anpassung des Werks an die modernen Theaterverhältnisse bei möglichster Schonung des Originals. Wolzogen thut meines Erachtens in erster Beziehung noch zu wenig, Vincke verfährt dagegen so frei, daß von dem Shakespeare'schen Bau kaum ein Stein auf dem andern bleibt. Mit dem Entfernen einiger unwesentlicher Scenen und der (fast selbstverständlichen) Beseitigung der unechten Traumerscheinung im Kerker ist es nicht gethan: vor Allem mußte das scenische Mosaik des Stücks in einen freien, überflüssige Verwandlungen thunlichst vermeidenden, Fluß gebracht werden — und daran hat Wolzogen es trotz seiner entgegengesetzten Meinung fehlen lassen, oder er hat doch für mein Gefühl in den von ihm vorgenommenen Zusammenziehungen nicht immer die glücklichste Hand gezeigt. Es ist nicht anders: wie zur Zeit der Elisabeth hat auch bei uns der Apparat der Bühne der organische Körper für die einheitliche Seele des Kunstwerks zu sein; er muß sie zu erkennen geben, er muß sich bis ins Kleinste mit ihr decken. Konnte damals auf dem neutralen Raum, der für die willige Phantasie Alles war, was der Dichter wollte, das Kunstwerk sich frei von örtlichen und zeitlichen Schranken ausathmen, so ist heutzutage sein Schritt an die bestimmte Oertlichkeit jeder einzelnen Scenerie gebunden und die Technik des modernen deutschen Dramas hat mit der aus englischen und französischen Elementen gemischten Technik der deutschen Bühne parallel gehen müssen. Heutzutage schließt Jedermann bei einem neueren Werk aus einem zerklüfteten Scenengefüge auch auf eine zerrissene Composition und diesen Maßstab legt der moderne Zuschauer ohne viel Nachdenken auch an die früheren, Jahrhunderte alten, unter den Bedingungen einer ganz andern Technik entstandenen Werke. Will man diese mit Erfolg auf unsern Theatern einbürgern, so hat man es nach dieser Seite in Nichts zu versehen. Hier fehlt Wolzogen. Mehr als nöthig springt die Handlung bei ihm ab, vermeidbare Unterbrechungen hat er nicht verhütet, naheliegende Scenenverbindungen nicht gefunden. Auch in seinen Zusätzen scheint er mir nicht glücklich gewesen zu sein. Er glaubt die Thatsache, daß Jachimo in der ominösen Kiste den Zugang zum Gemach der Imogen findet, den Augen des Publikums plausibler machen zu müssen, als Shakespeare es gethan und läßt sie sichtbar in das Haus schaffen — ein Umstand, der mir wegen seiner nahen Berührung mit dem Komischen


Digitized by Google

gefährlich erscheint und auf den ich noch zurückzukommen habe. Noch minder will es mir gefallen, daß Jachimo's Monolog in Imogen's Kammer in einen „Gang“ vor derselben verlegt wird und der schändliche Ehrenräuber bereits mit dem Armband in der Hand flüsternd auftritt, um die Worte „O Cytherea!“ u. s. w. mit einem Blick durch die offen gebliebene Thür zu sprechen. Wolzogen mag (wie in ähnlicher, nur noch viel auffallenderer Weise Vincke) diese Aenderung für nöthig befunden haben, um, wie er in seiner Vorbemerkung sagt, den Stoff alles Wunderlichen, Uebernatürlichen und Bedenklichen zu entkleiden. Es fragt sich eben nur, wo das Bedenkliche und das Wunderliche steckt. Wenn Wolzogen dieser Absicht u. A. auch den Namen des Jachimo opfert (er wird zum „Marcus Glabrio“), so scheint mir das zu weit gegangen. Der Franzose, der Holländer und Spanier durften freilich fallen, aber allzu ängstlich sollte man mit der Antikisirung auch nicht verfahren. Die Dichtung trägt schließlich doch den romantischen Charakter: und in ihm liegt mit dem sinnlichen und musikalischen Element auch das souveräne Spielen mit Raum und Zeit begriffen; nicht eine bestimmte geschichtliche Periode ist peinlich inne gehalten — alle Linien verfließen und der Inhalt des Stücks gab dem Dichter zu dieser romantischen Behandlung ein Recht. Vielleicht hat der Bearbeiter Das verkannt. Wenigstens wüßte ich mir sonst die Tendenz der erwähnten Aenderungen und das Citat aus seinem Vorwort nicht recht zu erklären. Ungern mache ich diese Ausstellungen, aber sie sind nicht zu verschweigen. Weiß ich doch, daß Wolzogen, wie für so manches Andere, das er den deutschen Bühnen erhalten und wiedergegeben hat, auch für seine Cymbeline-Bearbeitung reichlichen Dank verdient; denn ohne sie wäre Imogen dem Theaterpublikum noch unbekannter als sie es ohnehin ist.

Ganz anders die Vincke'sche Einrichtung, die im Jahre 1873 auf dem Weimarer Hoftheater ihre erste Aufführung erlebte. Sie ist vielleicht die gewaltsamste aller Bearbeitungen oder Umarbeitungen Shakespeare'scher Dramen und arbeitet ebensoviel mit den eigenen Einfällen des Arrangeurs, wie mit denen des Dichters. Zahlreiche Einschiebungen von Vincke's Hand bekunden das ungewöhnlichste Geschick, sich den Stil des Gedichts anzueignen, und wäre dies das Ausschlaggebende, dann dürfte man der Arbeit Lob genug spenden. Dennoch glaube ich, daß die völlige Umgestaltung keinen theatralischen Gewinn, kaum einen einzigen, bringt. Vincke

Digitized by Google

läßt das Stück, anstatt in Britannien und Rom, in London, Milfordhafen und Wales spielen und motivirt Philario's, Jachimo's und ihrer Freunde Anwesenheit auf allerdings ziemlich zwanglose Art. Der Grund ist augenscheinlich in dem Bedenken zu suchen, die Phantasie der Zuschauer möchte die Seereise von der britischen nach der italischen Küste innerhalb eines und desselben Aktes nicht so leichthin zu machen willig sein. Ein kleiner Uebelstand bleibt es immerhin, aber doch nur ein kleiner. Wandert die Phantasie einmal von Ort zu Ort, dann verschlägt es ihr nicht, auch die weiteste Wanderung zu vollenden. Sie eilt ebenso gern nach Rom, wie nach Milfordhafen; ja, sie wandert lieber nach Rom, weil ihr das völlig anders geartete scenische Bild dort die theatralischen Gegensätze des Stückes in frappanter Schärfe vor die Augen führt. Das üppige frivole Treiben der Weltbeherrscherin an der Tiber, die glatten Formen des dortigen Verkehrs, die an den britischen Hof nur ungeschickt und verzerrt gedrungen sind — und das Dickicht der britannischen Urwälder; die gedankenlosen Festlichkeiten der innerlich ausgebrannten römischen jeunesse dorée — und die makellose, frische, unverführte Jugend der Söhne Cymbeline's; einer der besten Männer des Inselreichs inmitten der Lockungen der verderbten Großstadt — das sind die Kontraste, die man sehen will, die durch das Auge erst ihre letzte Bedeutung bekommen. Und wird nicht durch die Sichtbarkeit der weiten räumlichen Trennung von ihrem Gatten Imogen's Verlassenheit erst völlig rührend und erschütternd? Dies und Anderes spricht so beredt gegen Vincke's Aenderung, daß man den Vortheil des näheren Zusammenrückens der verschiedenen Oertlichkeiten nicht mehr als solchen gelten lassen kann. Glücklicher gestalten sich Vincke's Bemühungen um den Ersatz der flauen Exposition des Originals durch eine dramatisch bewegtere, in medias res führende. Die Kriegserklärung des Cajus Lucius (bei Shakespeare die erste Scene des dritten Aktes) steht bei Vincke am Beginn des ersten; die Entdeckung der heimlichen Ehe, die bei Shakespeare schon vorausgesetzt wird, erfolgt bei Vincke mit der Verbannung des Posthumus auf der Scene. Die Ankunft des Jachimo und die Scene der Versuchung verlegt Vincke, der den ersten Akt mit der Wette schließt, wie fast alle Bearbeiter mit einleuchtendem Recht in den zweiten; und wenn man ihm die häufige Untermischung Shakespeare'scher Verse mit seinen eigenen überhaupt zugestehen will, so kann man an der mit diesen Mitteln ermöglichten scenischen

Digitized by Google

Disposition kaum etwas auszusetzen finden. Dramaturgische Gewandtheit bethätigt sich auf Schritt und Tritt. Ueberbedenklich erscheinen mir jedoch die Aenderungen, die Vincke sich mit der Belauschung Imogen's durch Jachimo einerseits und der Begegnung der Flüchtigen mit den Waldbewohnern anderseits gestattet hat: die eine aus allen, poetischen, dramatischen und theatralischen, die andere vorwiegend aus — allerdings sehr schwer wiegenden — poetischen Gründen.

Vincke verlegt — wie der engeren Shakespeare-Gemeinde bekannt sein wird — die nächtliche Scene vom Gemach der Schlafenden in den Garten und läßt den Verräther einen Baum erklettern, den Balkon ersteigen, endlich auf einen kurzen Moment in den Pavillon und an das (unsichtbare) Lager Imogen's zum Raube des Armbands treten, zurückkommen und forteilen. Offenbar scheute er das allerdings theatralisch bedenkliche Versteck der Kiste oder er fürchtete sich vor dem Anathema prüder Naturen. Ich wüßte nicht, warum. Ist die Scene im Schlafgemach wirklich bedenklich? Durchdringt uns nicht der „süße Dämmerschein, der das Heiligthum durchwebt", mit weihevollem Schauer, und macht nicht der Anblick der reinen Frau, die mit einem innigen Gedanken an den fernen Gemahl entschlummert ist, den frechen Sünder, der gekommen ist, sie zu verderben, bis ins innerste Mark erbeben? Er steht gefesselt, gelähmt vor ihr, gewaltsam muß er sich aufraffen, um seine Beweisstücke zu sammeln, und als er sich in sein Asyl zurückzieht, gesteht er sich die zwangvolle Wahrheit: „Ein Himmelsengel dort, die Hölle hier". Oder stößt sich der Bearbeiter an dem fünfsprenkligen Purpurmal an Imogen's linker Brust? So mag Jachimo es am Halse entdecken und jede Sorge schwindet. Gerade in dem gegenwärtigen Anschauen des Kontrastes der beiden Naturen, in der wunderbar getroffenen Stimmung der Scene, beruht ihr dramatischer und theatralischer Reiz. Und was gewinnt Vincke? Er verdeutlicht — was unbedingt zu billigen ist — den Werth, den Imogen und Posthumus dem Armband als der „Fessel der Liebe" beilegen; er findet mit der Verlegung der Scene in den Garten vielleicht den Beifall einer Pensionsmutter, aus dem ich mir Nichts machen würde, aber er führt auch eine theatralisch so gesuchte, gezwungene und dadurch fast komische Situation herbei, daß sich die ganze Neuerung damit von selbst richtet. Man vergegenwärtige sich den auf dem Balkon harrenden Jachimo ins Zimmer blickend und Dinge belauschend, die nur in der nächsten Nähe überhaupt wahrgenommen

Digitized by Google

werden könnten: das Augenlid mit der azurenen Aederung, den reinen Hauch, der das Gemach durchduftet! Man sehe ihn in das Zimmer steigen, um das Armband zu stehlen und bedenke, daß er selbst diesen Augenblick noch benutzen muß, um zum Fenster hinaus zum Publikum zu sprechen! Unmöglich! Selbst die diskreteste Darstellung hilft darüber nicht hinweg! — Die andere, das Zusammentreffen Imogen's mit ihren Brüdern betreffende Veränderung ist zwar scenisch nicht gefährlich, aber künstlerisch bedenklich ist sie auch. Bei Vincke sehen nämlich Arviragus und Guiderius Imogen, die — in seiner Bearbeitung in einem Monolog am Schluß des dritten Aktes — das Fläschchen des Pisanio geleert, überhaupt zum ersten Male, als sie scheintodt am Boden liegt. Nun ruft der eine der Knaben: „Todt das Vöglein, auf das wir uns schon freuten", und die unsagbar schönen Worte der Trauer, die über dem vermeintlichen Leichnam eines vertrauten Wesens gesprochen, bis zu Thränen ergreifen, verlieren, von Unbekannten über den Unbekannten, Sinn und Bedeutung. Nun muß Imogen in Gegenwart der Waldbewohner zum Bewußtsein zurückkehren und später erst, ohne daß der schwere verwirrende Schlaf vorausgegangen wäre, den Rumpf des Cloten mit dem ihres Posthumus verwechseln. Natürlich fällt damit auch der rührende Grabgesang — Einbußen überall und kein Ersatz. Vortrefflich ist dagegen die Art, wie Vincke die Erkennungen der Schlußscenen verlegt, um für das Wiederfinden der getrennten Gatten die letzte, entscheidende Wirkung zu finden, vortrefflich auch die scenische Anweisung für den ganzen letzten Akt und die weise Verhütung eines — durch die dramatische Sachlage nicht gebotenen — Scenenwechsels.

Es ist nicht gerade angenehm, gegen diese Bearbeitungen für die eigene eintreten zu müssen. Am Liebsten hätte ich, wäre der verfügbare Raum nicht erheblich damit überschritten worden, dieselbe an dieser Stelle der Kritik der Leser ganz, ohne Zusätze und Erklärungen meinerseits, unterbreitet. Das ließ sich jedoch nicht ermöglichen, und so konnte ich nur den den Lesern des Jahrbuchs aus früheren Vorgängen schon bekannten Weg einschlagen, hoffentlich ohne damit den Schein einer dünkelhaften Propaganda für die eigene Arbeit zu erwecken. Lediglich die zu wählende Methode der Mittheilung trägt die Schuld, wenn die Gefahr dieses Verdachtes nicht immer vermieden wird.

Der Gesichtspunkt, der mich bei der neuen Einrichtung leitete, ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst. Ich glaubte den Baum

Digitized by Google

von seinen Auswüchsen befreien zu müssen, ohne doch die Axt an die Wurzel zu legen, wie Vincke es gethan. Bei der Bestimmung dieser Auswüchse leiteten mich außer praktischen Rücksichten, die mir das Wesen unseres heutigen deutschen Theaters zu fordern schien, meine Auffassung von dem geistigen Inhalt — wenn man will, von dem Thema des Stückes, von der gemeinsamen Seele seiner Handlungen. Daß dies die Natur im Gegensatz zur Kultur ist, wurde schon angedeutet. Die verschiedenen Personengruppen und ihre Aktionen sind nur ebenso viele Variationen dieses Themas. Inmitten einer verderbten Hofsphäre, in der nur die Lüge und die Frechheit sich zu behaupten vermag, stehen Imogen und Posthumus vereinsamt, aber in den Grundfesten ihrer Natur durch keinen Angriff und keine Ansteckung erschüttert. Was ihren Werth ausmacht, hat ihnen zum größeren Theil das Glück verliehen: es sind reine, goldene Naturen; aber eine echte einfache Sitte hat ihre Impulse gebändigt. In ihnen hat sich die angeborene Gabe auf das Herrlichste mit dem Verdienst gepaart. Nicht ganz vollkommen in dem Manne, der, stärker und schwerer zu sänftigen, einer augenblicklichen Wallung zu seinem und Anderer Schaden mehr als einmal nachgiebt; ohne jeden Rest aber in dem Weibe, das in Allem, selbst in der flammenden Entrüstung über den frechen Zudringling Cloten, in ihrer festen Opposition gegen den Vater, in der Verzweiflung über die vermeinte Untreue des Posthumus, kurz in jeder Situation und Stimmung das Richtige wählt, ohne langes Besinnen, durch den Genius ihres Naturells getrieben. Gegen Beide wirkt nun die Scheinwelt der Sitte, die falsche Kultur. Posthumus fällt ihren tückischen Angriffen zum Opfer. Die „beim Schmause“ — wie Jachimo im fünften Akt ausdrücklich hervorhebt — im Kreise leichter Gesellen mit einem römischen Wüstling eingegangene, von diesem provocirte und auf Schleichwegen gewonnene Wette bringt ihn aus allen Fugen und kostet um ein Haar Imogen und ihm selbst das Leben. Einem fast noch schrecklicheren Angriff ist seine Gattin ausgesetzt. Der König will ihr den Sohn der Königin zum Manne aufzwingen; diese trachtet ihr nach dem Leben; Cloten, schon durch seine gemeine Natur, durch seine Dummheit und Sinnlichkeit schrecklich, durch die Einflüsse des Hoflebens aber noch mehr verderbt, droht ihr geradezu mit Gewalt. Indirekt wirkt dann noch Jachimo's Schändlichkeit und der durch sie hervorgerufene Mordbefehl ihres Gatten gegen sie — von aller Hilfe abgelöst, sieht sie sich, ein schwaches Weib, allein in das Leben

Digitized by Google

hinausgestoßen. Die Scenen im Walde sind die nothwendige Ergänzung des Hofbildes. Hier herrscht das reinste, unbefleckteste Empfinden. Mit dem Herzen der Jünglinge, ihrer Brüder, fühlt sie das ihrige in harmonischem Gleichtakt schlagen. Aber diese Freiheit ist doch nur Gefangenschaft. Ihr glücklich gemischtes Blut lehrt Arviragus und Guiderius das Rechte treffen: wohlbemerkt, auch darin, daß sie ins Leben hinaus müssen, um sich zu bewähren. Erst die im Strom der Außenwelt bewährte Natur verdient den Preis. Erst im Kampfe mit der Kultur kann die Natur zeigen, ob sie sittlich ist. Wunderbar löst sich das Wirrniß der Begebnisse. Die Elemente der lügenhaften Scheinwelt und der rohen, durch falsche Sitten nur noch greulicheren Bestialität werden überwunden. An den König, der so recht der Mann ist, gelenkt zu werden, jedem Einfluß zugängig, aber, wie es scheint, dem guten mehr als dem bösen, schließen sich die reinen, bewährten und geläuterten Kräfte, aus denen die Natur mit echten, wahren Lauten redet und die sich der Sitte freiwillig unterordnen, sofern sie Sittlichkeit und darum im Einklange mit der Natur ist, die nur durch das Maaß und das Gleichgewicht der Kräfte wirkt und besteht.

So stehen denn auch die Nebenhandlungen, wenn auch in keinem streng dramatischen, doch in einem idealen Bezug zu der Haupthandlung, die Imogen heißt; aber auch nur sofern sie dies thun, haben sie ein Recht auf theatralischen Bestand. Fallen mußte Alles, was sich auf des Posthumus Geschlecht bezieht, also in der einleitenden Scene die breite Erzählung des Edelmannes, die Vision im Kerker mit dem Orakelbuch und die Deutung des Wahrsagers — Dinge, über die, wie es scheint, alle Bearbeiter des Cymbeline einig gewesen sind; fallen mußten ferner alle weitläufigen Behandlungen der politischen Verwickelung, die, an sich ohne Reiz, nur insofern Bedeutung hat, als sie die Hauptcharaktere stählt und endlich zusammenführt. Fallen mußten endlich (um unnütze Längen zu beseitigen) und konnten (weil eine kurze Einschiebung in den Hauptscenen die Situation genügend aufhellte) gewisse vorbereitende Zwischenscenen, die die dramatische Schärfe der Hauptscenen nur abstumpfen: die fünfte des dritten Aktes, die sich um Imogen's Entfernung und Cloten's Entschluß, ihr in den Kleidern des Posthumus nachzusetzen, bewegt; die dritte und vierte des vierten Aktes. Alles Uebrige betrifft die Beseitigung von Wiederholungen und verspäteten Aufklärungen des Publikums: außer

Digitized by Google

in den Schlußscenen auch die Beseitigung des Monologs des Bellarius am Schluß der dritten Scene des dritten Aktes, Umstellungen und Zusammenrückungen verschiedener Scenen, kleine Einschaltungen und außer anderen unwesentlichen Aenderungen die gleichfalls kaum zu erwähnende Verwandlung des Franzosen, Holländers und Spaniers in Römer mit antiken Namen. Nach diesen Mittheilungen scheint sich meine Bearbeitung nicht sehr von der Wolzogen'schen zu entfernen. Die ganz erheblichen Abweichungen werden aber bei dem Entrollen des scenischen Bildes auffallen, das sich — die Akt- und Sceneneintheilung auf meine Bearbeitung verstanden — nun folgendermaßen darstellt.

I. Akt. Garten vor Cymbeline's Palast. Terrasse im Hintergrund mit freier Aussicht auf das Meer. Rechts auf der Terrasse Säulenhalle (Eingang in den Palast); links weiter vorn das Haus der Imogen, von Grün dicht bewachsen.

I. Scene. Das gekürzte Gespräch der Edelleute.

II. Scene. Die Königin, Posthumus und Imogen, hernach Cymbeline und der Hof. Einige eingeschobene Worte der Königin nach der Stelle „Ihr wißt, was ihr befahrt“:

Im nahen Hafen liegt das Schiff bereit,
Der Steuermann, die Rudrer warten schon;
Säumt nicht zu lange — macht den Abschied kurz —

bereiten, wie alsbald deutlich werden wird, die völlig umgestaltete dritte Scene der Bearbeitung vor. Im Uebrigen entspricht der Verlauf der Scene (die Verweisung des Posthumus) ganz dem Original, nur endet sie, da der Schluß die theatralische Wirkung schwächt, mit dem Wort des Königs:

So alternd sterbe
An dieser Thorheit sie!

III. Scene. Imogen bleibt allein zurück und beginnt nach dem eingeschobenen Wort „Wer giebt mir Trost?“ mit dem bei Shakespeare am Anfang der siebenten Scene des ersten Aktes stehenden kleinen Monolog „Der Vater grausam, die Stiefmutter falsch“. Dann tritt (wie dort) Pisanio auf, jedoch nicht um Jachimo anzumelden, von dem selbstverständlich in der Bearbeitung noch keine Rede sein kann, sondern um der Trauernden Bericht von des Posthumus Abreise zu bringen, die — bei der supponirten Nähe des Hafens — ohne dem Glauben zu viel zuzumuthen, inzwischen als erfolgt angenommen wird. Der Inhalt entspricht der vierten Scene

Digitized by Google

des I. Aktes bei Shakespeare, nur daß Imogen bei Pisanio's Ankunft ausruft:

> Pisanio, du! — O allzu rascher Bote —
> Du kommst von ihm, von meinem theuren Herrn?
> Ich wär' am Strand des Hafens festgewurzelt!
> So schied er? Ohne mich? Was sagt er dir
> Zuletzt?

Mit dem Passus:

> Da tritt mein Vater ein
> Und schüttelt wie des Nordens grimmer Hauch
> All' unsre Knospen ab im Keim —

fällt, während Pisanio der Herrin gerührt knieend das Gewand küßt, der Zwischenvorhang über der ruhigen Gruppe.

Verwandlung. Rom. Im Hause des Philario. Philario, Jachimo, Cinna, Milo (scil. der Franzose), alte und junge Römer, einige gelagert, andere in Gruppen, wieder andere in der Vorhalle spazierend. Posthumus im Hintergrunde im Gespräch mit Zweien oder Dreien. Ein Zug von Bacchanten und Flötenbläsern zieht ausgelassen über die Bühne. Diener tragen Kannen und Trinkgefäße.

IV. Scene. Sie entwickelt sich, mit einigen Kürzungen und Milderungen im Ausdruck, ganz wie die Scene des Originals. Nach Jachimo's „Eure Hand darauf! Ein Pakt!" schlagen er und Posthumus zur Wette ein und mit des Letzteren (hinzugefügtem) Wort:

> Ihr prahlt jetzt und seid sicher. Aber ihr werdet mir noch, wofern ihr ein ehrlicher Mann seid, schamroth bekennen müssen, daß die Treue der Frauen höher im Preise steht als euer Leichtsinn glauben möchte. Und so, in der Hand der Götter, erwart' ich gelassen den Ausgang —

fällt der Vorhang. Der Zusatz war erforderlich, um den Auftritt nicht scenisch im Sande verlaufen zu lassen und ein markantes Bild und Wort zu gewinnen, das in dem Zuschauer nachwirken kann, an das er die Erinnerung in den folgenden Akt mit hinüber nimmt, an das er die Fäden der Entwickelung knüpft. Aus einer ähnlichen künstlerischen Absicht entspringen alle nachdrücklichen Schlußpassagen (z. B. die gereimten Verse) und Schlußgruppen auch bei unsern größten Dichtern (Schiller).

Damit schließt der erste Akt der Bearbeitung. Völlig ausgeschieden sind der Schluß der zweiten Scene nach Cymbeline's Abgang und die ganze dritte (Cloten und die Edelleute).

Digitized by Google

II. Akt. Der Garten vor Cymbeline's Palast wie im ersten Akt. Früher Morgen.

I. Scene. Die Königin, Cornelius, die Hofdamen, später Pisanio. Sie entspricht der sechsten Scene des I. Akts im Original.

II. Scene. Cloten, zwei Edelleute, Musikanten, später die Kammerfrau (Helena) und Imogen.

Das einleitende Gespräch Cloten's und der Edelleute setzt sich aus den Dialogen der Scenen I und III, Akt II, zusammen, nur daß des Jachimo noch nicht Erwähnung geschieht — er ist noch nicht angelangt — und das à part des zweiten besser gesinnten Begleiters „Daß seine Mutter, der verschmitzte Teufel, der Welt den Esel gab" wegfällt. Dem Liede ist auf Wunsch des Komponisten (Hofkapellmeister Albert Dietrich in Oldenburg) ein zweiter Vers beigegeben:

Empor zu deiner Kammer dringt
Der Rose süßer Duft,
Doch wird er, wie mein Lied verklingt,
Verhaucht in leere Luft.
Ach, was da blüht und was da liebt,
Schaut wartend zu dir auf:
Mit allem, was da schön und gut,
Du holdes Kind, steh' auf!

Ohne die durch des Hofes Auftritt erfolgte Unterbrechung spielt sich nun, nachdem die Edelleute und Musikanten gegangen, die Scene zwischen Cloten und der Kammerfrau und jenem und Imogen ganz wie im Original ab. Auch erscheint Pisanio gegen das Ende — jedoch um Jachimo anzukündigen (cf. Scene 7, Akt I des Originals). Die Verlegung dieser Meldung gerade an diese Stelle scheint mir, abgesehen von allen bisher schon ersparten Verwandlungen und Scenenunterbrechungen, theatralisch besonders glücklich. Ein Feind löst den andern ab und mit dramatischer Jähheit wechseln Zorn, Schreck und Freude (III. Scene). Die große Unterredung Imogen's und Jachimo's entspricht mit geringfügigen Auslassungen und Aenderungen ganz und gar der siebenten Scene des ersten Aktes bei Shakespeare.

Verwandlung. Imogen's Schlafgemach. Rothes Ampellicht. Im Hintergrund hinter einem zu Anfang dicht verschlossenen Vorhang Jachimo's Kiste in einem alkovenartigen Verschlag.

Digitized by Google

IV. Scene. Imogen, auf ihrem Lager lesend, Helena, später Jachimo.

Die Scene ist bis auf zwei oder drei kleine Wortänderungen ganz intakt geblieben, nur lasse ich sie, wie Imogen entschlummert, bis zu Jachimo's Ausruf „Doch mein Vorsatz!" vom Orchester accompagniren und ebenso schließen. Jachimo entsteigt der Kiste nicht sichtbar. Man sieht den Vorhang rauschen, sich theilen und Jachimo neben der Kiste aufrecht stehen. Ob diese auch bei Shakespeare nicht gezeigt worden ist, wie u. A. Martensen will (Shakespeare-Jahrbuch Band IV, pag. 382), darf dahingestellt bleiben, jedenfalls steigert ihr Verheimlichen das Unheimliche des Vorgangs, indem sie ihm jeden materiellen, auf der Grenze des Komischen stehenden Beigeschmack (die Vexirdose mit dem Vexirmännchen) nimmt, die Phantasie beschäftigt und den dramatischen Kern, die Hauptsache der Scene, freier legt.

Jachimo's Monolog bringt den Aktschluß.

III. Akt. Rom. Das Haus des Philario.

I. Scene. Posthumus, Philario, hernach Jachimo. — Sie korrespondirt der 4. Scene des II. Aktes bei Shakespeare. Nur ist, um den Monolog des Posthumus in derselben Scenerie unmittelbar anschließen zu können, dem Philario nach dem heftigsten Verzweiflungsausbruch des Posthumus das Wort gegeben:

Geh'n wir, bis ihn die erste Raserei
Des Schmerzes flieht. Ich kenne sein Gemüth:
Jedweder Zuspruch würd' ihn nur erbittern.
Er muß sich selbst bezwingen, und er wird's —
(mit Bedeutung zu Jachimo)
Ihr habt gewonnen! Freut euch nun des Siegs.

Sie gehen. Posthumus bleibt. Der Monolog schließt sich, nur an wenigen Stellen mit Rücksicht auf die theatralische Oeffentlichkeit gemildert, an.

Verwandlung. Britannien. Halle in Cymbeline's Palast.

II. Scene. Die Audienz des Cajus Lucius, ganz wie die erste Scene des II. Aktes im Original. Nach dem Abgang des Hofes folgt die

III. Scene. Pisanio mit dem Briefe, dann Imogen, die, wie bei Shakespeare mit den Worten schließt:

Thu' mein Geheiß. Was braucht's der Worte viel!
's giebt einen Weg nur: Milford heißt sein Ziel.

Digitized by Google

Verwandlung. Gebirg. Wald und Höhle.

IV. Scene. Belarius und die Jünglinge (cf. in der Eintheilung bei Shakespeare III. Akt, 3. Scene; doch bleibt der Monolog des Belarius fort).

V. Scene. Pisanio und Imogen (die 4. Scene, Akt III im Original). Sie giebt einen trefflichen Aktschluß.

IV. Akt. Wald, in der Nähe der Höhle des Belarius, ganz wie im III. Akt.

I. Scene. Imogen in Knabenkleidern tritt auf. (NB. Ich lasse, um einen Dekorationswechsel zu vermeiden, Imogen irr im Kreise gegangen sein und sich an dem Ort, wo Pisanio sie verlassen, wiederfinden.) Sie geht in die Höhle. Belarius, Guiderius und Arviragus kommen von der Jagd zurück. Mit dem Abgang Aller in die Höhle endet die Scene wie die VI. des III. Aktes bei Shakespeare.

II. Scene. Monolog des Cloten, der jedoch, um für eine ausgefallene Scene Ersatz zu schaffen, beginnt „Sie ist entwischt. Pisanio hat geplaudert“ (cf. im Uebrigen Akt IV des Originals, Scene I und die folgende Scenenreihe). Wie Cloten sich rufend im Walde verliert, kehren die Vier aus ihrem Verließ zurück, Imogen nimmt den Trank und verschwindet aufs Neue in der Höhle; der Zweikampf Cloten's mit Guiderius schließt sich an, die Auffindung der vermeintlichen Leiche des Knaben Fidelis, die Todtenklage und das Grablied. Eine einfache Scenenweisung ermöglicht hier den stimmungsvollsten Schluß mit dem Gesang und verhütet zugleich den Schein allzu theatralischer Absichtlichkeit des Dichters, der Imogen gerade dann erwachen läßt, wenn die Trauernden sie verlassen haben. Ich lasse es nämlich über dem Gesang Abend geworden sein. Das Mondlicht beleuchtet voll die Gruppe. Der Zwischenvorhang fällt langsam. Die Musik dauert fort. Wie der Vorhang sich wieder hebt, ist es heller Tag und Imogen ruht noch auf derselben Stätte, scheintodt schlummernd. Zu allem Anderen gewinnt man durch dies Arrangement, das sich bei einer Aufführung auf dem Bremer Stadttheater 1880 vorzüglich bewährte, noch zweierlei: Zeit für die Wirkung des Schlaftrunks und die Möglichkeit der Annahme, daß die Waldbewohner die vermeinten Leichen nur darum unbeerdigt liegen ließen, weil die Nacht sie überraschte. Das bloße Verlassen der Todten, wie es die Regienotiz bei Shakespeare will, wäre für unsere moderne Bühne ebenso

Digitized by Google

stimmungslos wie sinnwidrig. Sie gehen dann eben nur, um Imogen Gelegenheit zum ungestörten Erwachen zu geben.

III. Scene. Imogen erwacht und findet den Leichnam des Cloten. Alles Folgende spielt sich ganz wie im Original ab, und nach dem Wort des Lucius „Ein Fall erhebt uns oft zu höh'ren Ehren" fällt unter einer Trauermusik (der Bestattung des kopflosen Todten „nach Kriegerart") der Vorhang.

V. Akt. Britannien. Das Schlachtfeld.

I. Scene. Posthumus' Monolog. Der Bruch der Gastlichkeit mit Rom schien mir einer kurzen sympathischen Motivirung zu bedürfen und so erlaubte ich mir eine kleine Veränderung. Nach den Worten:

Ihr hättet auch
Die edle Imogen bewahrt, daß sie
Bereute, und mich Elenden getroffen,
Der eure Rache mehr verdient —

fährt Posthumus in meiner Bearbeitung fort:

Laßt mich
Für dies mein Land, das mich gebar und nährte,
O Imogen, für dich, für die mein Leben
Ein Todeshauch nur ist, als Opfer fallen.
Verzeih' mir, Rom, du liehst mir Sonn' und Erde,
Und deine Schiffe trugen mich an's Land —
Der Drang der Heimath löst das leichte Band
Der Gastlichkeit. Ich scheuchte deine Adler
Mit meinen Brüdern. Ihrer Schwingen Kraft
Ist schon gebrochen — noch ein letzter Streich
Und dann zu Ende. Dorthin ruft es mich —
(Trompetensignal)
Laß mich den Sieg sehn, und dann, Auge, brich!

Unmittelbar daran schließt sich — nach Hinweglassung des Zweikampfes des Jachimo und Posthumus und der Gefangennahme und Befreiung des Königs — die Flucht der Römischen und das Wort des Lucius „Fort, Knabe", der Dialog mit dem Edelmann und die Gefangennahme des Posthumus. Einige aus dem Kerkermonolog herübergenommene, an den Schluß dieses Auftritts verlegte Verse scheinen mir denselben wirksam zu beenden:

Willkommen, Fesseln! Denn ihr seid der Weg
Zur Freiheit, hoff' ich. Besser bin ich dran
Als wer an Gift krankt; denn der stöhnte lieber
In Ewigkeit, eh' er dem sichren Arzt sich,
Dem Tod, vertraute, der der Schlüssel ist
Für diese Riegel — und dann ewig frei!

Digitized by Google

Daß ich die „Gicht“ des Originals dabei in „Gift“ umgewandelt habe, lediglich natürlich für die Bühne, wolle man mir verzeihen. Die „Gicht“ befremdet, ausgesprochen, an dieser Stelle auffallend und schädigt die Stimmung der Scene, anstatt sie zu fördern. Die Nennung des Giftes erweckt aber einen leisen Bezug zu den schleichenden, langsam aufreibenden Mitteln, mit denen die Königin im Geheimen arbeitet, denselben Mitteln, denen der König, denen mit rascherer Wirkung auch Imogen zum Opfer fallen sollte.[1])

II. Scene. Posthumus ist abgeführt worden. Kriegerische Musik. Aufzug Cymbeline's und der Seinen mit Fahnen, Standarten und Trophäen. Er nimmt inmitten der Bühne auf einem Hügel, auf dem rasch ein Zeltlager aufgeschlagen wird, Platz. (Ein Dekorationswechsel bleibt somit vermieden.) Mit erheblichen Kürzungen entwickelt sich die Scene von nun an im Wesentlichen im Gang des Originals. Der Ernennung der Waldbewohner zu „Wahlstattrittern“ folgt die Botschaft des Arztes vom Tode der Königin, die Vorführung der Gefangenen, Cymbeline's und Imogen's Zwiesprach, Jachimo's Bekenntniß, das Wiederfinden der Gatten, doch ohne den verletzenden Schlag und das an dieser Stelle ganz unerträgliche Intermezzo mit Pisanio, das, gekürzt, erst nach der rührenden Umarmung der Beiden seinen Platz findet. Die erneute Aufklärung des Arztes wird nach dessen Worten:

> Ihr Götter,
> Eins in der Königin Beichte ließ ich aus —
> Hör' mich, mein Fürst —

in ein flüsterndes Gespräch des Arztes mit Cymbeline und Imogen verwandelt, dessen Inhalt wir ja kennen. Auch Pisanio's Bericht von Cloten's Verschwinden wird dadurch hinfällig, und rasch schließt sich die kecke Rede des Guiderius und die Enthüllung des Belarius an. Mit dem durch die früheren Streichungen bedingten Ausfall des Wahrsagers fällt auch die erneute Berührung der politischen Verwickelungen, der Zusicherung der Unterwerfung an Rom (die nach dem Sieg der Briten einen ganz mißlichen Eindruck macht) und mit der festlichen Aufforderung des Königs endet das Stück wie im Original. —

---

[1]) Es ist nur zu fürchten, daß die populäre Auffassung des Begriffs „Gift“ hiergegen streiten könnte; im Allgemeinen glaubt man, daß wer an Gift krankt, überhaupt keine Zeit habe, Ewigkeiten lang zu stöhnen, während grade die „Ewigkeit“ des Leidens mit der verzweifelten Endlosigkeit des „Stöhnens“ ein Characteristicum der „Gicht“ ist. D. R.


Digitized by Google

Ich gestehe, daß ich mit diesen letzten Aenderungen nicht ganz zufrieden bin, daß mir ein rücksichtsloseres Verfahren im Streichen, in der Verlegung der Scenen und der Einschaltung neuer Verse fast geboten erscheint, um den letzten Akt auf der Höhe der Bühnenwirkung der voraufgegangenen zu belassen, behalte mir auch ein Zurückkommen auf diesen Punkt vor. Im Uebrigen springt aber der theatralische Vortheil dieser Einrichtung, wie ich glaube, in die Augen, nicht zum Wenigsten vielleicht der Gewinn, daß die beiden ersten Akte nur je eine Verwandlung haben, der dritte zwei, der vierte und fünfte keine. An die Stelle des 26maligen Scenenwechsels im ganzen Stück tritt somit nur ein 9maliger. Alle weiteren Aenderungen werden für oder gegen sich selbst sprechen; ich enthalte mich darum jeden Kommentars.

Aufgefallen wird es sein, daß ich dem musikalischen Element einen breiten Platz eingeräumt habe. In der That einen noch breiteren, als aus den obigen Notizen hervorgehen konnte. Denn die Musik von Albert Dietrich, der für den romantischen Stoff der berufene Meister ist, begreift eine Ouvertüre für großes Orchester in sich, vier Entr'actes, einen kleinen Instrumentalsatz: die Serenade des Cloten vor dem Liede, dies Lied (Tenorsolo), das Melodram während der Scene in Imogen's Schlafgemach, einige Hornrufe, die elegische Weise auf dem „kunstreichen Instrument“ des Cadwall (Solo für Englisch Horn), den Grabgesang (Duett für Tenor und Bariton), den Trauermarsch bei Cloten's Bestattung, einen kriegerischen Schlußsatz. Nur in dieser musikalischen Umhüllung und Durchdringung scheint mir der Cymbeline für die Bühne einzig möglich zu sein. Er gehört zu den am musikalischesten empfundenen Dramen Shakespeare's, nicht ganz so wie der Sommernachtstraum und der Sturm, aber nicht weniger als der Dreikönigsabend. Eine holde Wahnstimmung hat das Werk geboren und bemächtigt sich unser, wenn wir es auf uns wirken lassen. Eine geheimnißvolle Macht scheint mit leisem schützendem Flügelschlag durch Haus und Garten zu wallen und das Schiff, das den Verbannten trägt, sicher zu geleiten. Worte, die die Musik selbst aus der Taufe gehoben, schlagen an Ohr und Herz. Dieses Wunderbare will im Theater verkörpert werden, wie es der Geist der Dichtung im Uebrigen sein will und muß. Wir hören es in uns singen und klingen, wenn wir die Dichtung lesen; wir müssen wirkliche Töne vernehmen, wenn wir sie sehen. Auch hat der Effekt die Richtigkeit dieser Anempfindung schon besiegelt. Trotz-

Digitized by Google

dem bei den wiederholten Aufführungen in Bremen die Musik nur erst zum Theil fertig gestellt war, und trotzdem sie bei den jüngsten Aufführungen in Leipzig (die erste fand dort am 15. December 1883 Statt) nur vom verminderten Orchester ausgeführt wurde, übte sie eine starke Wirkung: eine siegesgewisse Verbündete der großen Schöpfung Shakespeare's.

Der neuen Bearbeitung für die Bühne wurde die Uebersetzung von Hertzberg zu Grunde gelegt, über deren vorzügliche Qualitäten ich mich zu verbreiten nicht nöthig haben werde. Daß sie auch ihre Schwächen hat, ist unleugbar; zu Zeiten fehlt ihr der melodische Fluß, und über dem Verlangen, sich dem Original möglichst treu anzuschmiegen, wird sie undeutlich. Die Schauspieler haben sie nicht eben leicht gelernt. Dennoch würde ich sie gewählt haben, auch wenn sie mir die Pietät für den Verstorbenen, meinen früheren Lehrer, nicht besonders werth gemacht hätte. Daß ich mir auch mit ihr wiederholt kleine Aenderungen erlaubt habe, wird mir Angesichts der Umgestaltungen, die die Dichtung Shakespeare's selbst betrafen, um so leichter nachgesehen werden. Sie bezogen sich vorwiegend auf die Wahl einzelner Ausdrücke, die mir entweder an und für sich unpoetisch oder doch, auf der Bühne für die Ohren und die Empfindung des Theaterpublikums, störend erschienen. Im Princip ist das freilich eine difficile Frage. In wie fern ist ein einzelnes Wort an sich unpoetisch oder poetisch? Macht es nicht erst der Zusammenhang dazu? Sei dem aber, wie ihm sei, ich glaubte in dem Passus „Wie fein die Schlange erst kitzelt, eh' sie sticht“ das Wort „kitzelt“ in das zwar farblosere allgemeinere, aber unbefremdliche „schmeichelt“ umwandeln zu müssen, den „Koffer“ des Jachimo aber, von dem Hertzberg redet, in die übliche „Kiste“. Bei dem Koffer kann man sich einer Erinnerung an den modernsten Reisekomfort und damit eines Lächelns nicht erwehren. Er stört die Illusion. Und so gab es noch einige andere, für mich fraglose Aenderungen zu besorgen, für die ich im Interesse der Bühnenwirkung des Stücks und damit doch auch der Uebersetzung die Verantwortung leichten Herzens übernommen habe.

Vielleicht giebt dieser kurze Abriß eine hinlängliche Vorstellung von dem Charakter meiner Bühneneinrichtung des fehler- und widerspruchsvollen, aber im Kern so unsagbar schönen Werkes. Kompetente Beurtheiler, auch solche, die, wie Gottschall, dem Stücke selbst fremd und fast feindlich gegenüber stehen, haben ihr gelegentlich der öffentlichen Aufführung ihren kritischen Segen er-

Digitized by Google

theilt. Sollte auch sie sich nicht bewähren, so würde ich einem Jeden, der die Aufgabe besser löst, mit Vergnügen weichen. Meine Arbeit gilt nur dem Dichter und nicht mir und den praktischen Hülfsmitteln der modernen Bühne, die ich kenne und vielleicht zu verwerthen weiß. Aber wie bescheiden ist diese Technik, wenn man sie neben der poetischen Urkraft der Dichtung betrachtet. Höher will ich selbst auch meinen Versuch nicht anschlagen: es ist eine gern übernommene Kärrnerarbeit am Bau eines Königs. Und mit Lindner (Jahrbuch III, pag. 371), der gleichfalls eine Bearbeitung vorgenommen, die er am citirten Ort mittheilt, sage ich gern: „Wenn ich einen berufenen Dichter durch meinen Versuch angeregt habe (scil. einen gelungeren zu unternehmen), so habe ich eben nur den Zweck erreicht, den ich mit dieser Mittheilung im Auge hatte“.

Digitized by Google

Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben.

Von

Hermann Isaac.

Einleitung.

Ueber Werth und Verwerthung von Parallelstellen.

Massey sucht in seinem großen Werke über Shakespeare's Sonette zu beweisen, daß die Abfassungszeit der an die schwarze Schöne gerichteten Sonette in den Beginn des 17. Jahrhunderts fällt, indem er folgende 7 Parallelstellen aus den späteren Dramen anführt:

1) *Robbed others' beds' revenues of their rents.* — Sonn. 142.
And pour our treasures into foreign laps. — Oth.

2) *Be it lawful I love thee as thou lov'st those*
Whom thine eyes woo as mine importune thee. — Sonn. 142.
Be it lawful I take up what's cast away. — Lear.

3) *And patience, tame to sufferance, bide each check.* — Sonn. 58.
A most poor man, made tame to fortune's blow. — Lear.

4) *Commanded by the motion of thine eyes.* — Sonn. 149.
a) He waged me with his countenance. — Cor.
b) Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i' the eyes. — Ant.

5) *If eyes corrupt by over-partial looks*
Be anchor'd in the bay etc. — Sonn. 137.
There would[1]*) he anchor his aspect and die*
With looking on his life. — Ant.

---

[1]) Massey schreibt: *Then should.*

Digitized by Google

6) *To put fair truth upon so foul a face.* Sonn. 137.
(Subjekt: die Augen des Liebenden.)

False face must hide what the false heart doth know. Macb.

7) *Whence hast thou this becoming of things ill.* Sonn. 150.

Vilest things become themselves in her. Ant.

Sehen wir uns diese Stellen genauer an, so zerfallen sie in solche, in denen sich eine Aehnlichkeit im Ausdruck zeigt, und in solche, denen ein gleicher Gedanke zu Grunde liegt. Nur 4) macht eine Ausnahme: was Massey sich unter '*waged*' und '*tended her i' the eyes*' gedacht hat, weiß ich nicht; thatsächlich ist hier auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit weder im Gedanken noch im Ausdruck zu entdecken. In 2) ist keine Aehnlichkeit im Gedanken; denn in der Stelle aus Lear liebt der König von Frankreich, was andere (Lear) verwerfen, nämlich Cordelia, und in dem Sonett liebt der Dichter eine Frau, die andere zu reizen sucht. Es bleibt also nur der Ausdruck '*be it lawful*' als Kongruenz übrig. Wenn Massey dies als Parallelstelle hinstellt, so ist es verwunderlich, daß er nicht Tausende von ähnlichen Uebereinstimmungen zum Beweise herangezogen hat, z. B. alle Stellen, in denen '*it is lawful*', '*it is just*', '*it is well*' etc. etc. vorkommt. Und wenn der übereinstimmende Gebrauch von '*tame to*' (3) eine Parallelstelle ist, so sind alle Citate, welche im Shakespeare-Lexikon einen Absatz bilden, Parallelstellen, so ist das ganze Werk weiter nichts als eine Sammlung von Parallelstellen. In so weitem Sinne aber pflegt man das Wort nicht aufzufassen und darf es jedenfalls dann nicht thun, wenn man mit Parallelstellen etwas zu beweisen beabsichtigt. Wenn dagegen (5) die Blicke des Liebenden sich an dem Antlitz der Geliebten so fest anklammern, wie der Anker an den Meeresboden, wenn er an ihren Augen so unauflöslich hängt, wie das Schiff an seinem Anker, so haben wir hier allerdings diejenige Ausdrucks-Aehnlichkeit vor uns, welche wir als Parallelstelle zu bezeichnen pflegen. Ausdrucks-Parallelen sind eben nicht zwei beliebige gleiche Ausdrücke, sondern ungewöhnliche, auffallende Wendungen, die der prosaische, alltägliche Sprachgebrauch nicht kennt, die dem Autor eigenthümlich sind, sei es nun, daß sie, wie hier, auf der bildlichen Bedeutung oder auf der äußeren Form und Zusammensetzung der Worte beruhen.

Die Stellen unter 1) haben weiter keine Aehnlichkeit, als daß in beiden vom Ehebruch die Rede ist; die unter 6) sprechen von

Digitized by Google

trugvollen Gesichtern. Nun aber hätte Massey noch manches Dutzend von Stellen finden können, in denen dasselbe Thema behandelt wird. Und wenn man auch füglich alle Stellen, in denen ein Dichter etwa die Treue preist oder die Falschheit geißelt, als Parallelstellen auffassen kann, so werden diese für die Abfassungszeit seiner Dichtungen doch schon darum nichts beweisen können, weil der Dichter, wie jeder andere Mensch, solche Gedanken zu jeder Zeit seines Lebens haben konnte. Wenn man derartige landläufige Ideen als vollgültige Gedanken-Parallelismen anerkennen soll, so müssen sie wenigstens in einer übereinstimmend eigenthümlichen Einkleidung auftreten, was bei jenen Stellen nicht der Fall ist. Vor allen Dingen aber wird man nach Gedanken zu suchen haben, die dem Trivialen entgegengesetzt, für die geistige Individualität des Dichters charakteristisch sind. Wenn wir z. B. von Frauen lesen, welche die Natur mit einer so bezaubernden Grazie begabt hat, daß auch das Schlimmste, was sie thun, an ihnen schön erscheint — so ist das eine psychologische Beobachtung, wie sie von den Zeitgenossen Shakespeare's wohl nur selten gemacht worden ist. Wird dann diese Beobachtung an zwei verschiedenen Stellen mit fast denselben Worten ausgesprochen, so haben wir hier (7) allerdings eine vortreffliche Parallelstelle vor uns.

Von den 7 obigen Parallelstellen kann ich nur 2 als solche anerkennen. Aber gesetzt auch, sie wären alle sieben vollgiltig, würde damit der Beweis geführt sein, daß die Hälfte der Liebes-Sonette Altersgenossen von Othello, Lear, Antony and Cleopatra seien? Unmöglich. Ich kann Herrn Massey nicht 7, sondern etwa 30 Parallelstellen zu diesen Sonetten in den späteren Dramen nachweisen — und zwar, wie ich mir hinzuzufügen erlaube, Stellen, die nach einem strengeren Prinzipe als dem oben bewährten auserlesen sind — nichtsdestoweniger halte ich eine derartige Schlußfolgerung auch auf Grund dieser 30 Stellen für falsch. Denn diesen 30 Stellen stehen 100 aus den jugendlichen Stücken, darunter viele beweiskräftige, gegenüber. Einzelne Uebereinstimmungen des Ausdrucks und Gedankens können überhaupt nichts beweisen — sie müßten denn von einer ganz besonderen, später zu bestimmenden Art sein. Weshalb sollte denn Shakespeare ein Bild, einen Gedanken, den er 1590 zum ersten Male niederschrieb, nicht 1610 wieder verwandt haben? Will man der Erinnerung des Dichters Grenzen stecken, die in diesem Falle durch

Digitized by Google

die immerfort wiederholte Aufführung früherer Dramen stets neu aufgefrischt werden mußte? oder will man leugnen, daß sich in dem Hirn eines Menschen unter dem gleichen äußeren Impulse die nämliche Vorstellung nach langer Zeit wieder erzeugen könne? Wir brauchen hier gar nicht an Lieblings-Bilder, an Lieblings-Gedanken des Dichters, die zu den verschiedensten Zeiten seiner dichterischen Produktion wiederkehren, zu erinnern. Ein Blick ins Shakespeare-Lexikon genügt, um zu zeigen, daß dieselben seltenen, auffallenden Ausdrücke in einem sehr frühen und einem sehr späten Erzeugniß auftreten können. Und was Gedanken-Parallelismen betrifft, so werden wir uns mit solchen im Verlaufe dieses Aufsatzes so anhaltend zu beschäftigen haben, daß es Raumverschwendung wäre, die Unhaltbarkeit des Massey'schen Verfahrens hier durch Beispiele zu erweisen.

Die Idee Massey's, die Abfassungszeit der Sonette durch Parallelstellen in den andern Dichtungen festzustellen, ist nichtsdestoweniger eine vollkommen richtige; ja, es giebt sogar keinen anderen Weg, der uns auf diesem dunklen Gebiete über vage Vermuthungen hinausführte. Er hätte sich nur die Mühe nehmen sollen, diese Idee mit möglichster Gründlichkeit auszuführen, d. h. den ganzen Shakespeare nach Parallelstellen sorgfältig zu durchsuchen, und sich vor allen Dingen über Werth und Bedeutung derselben klar zu werden.

Es giebt Parallelstellen von sehr geringer sowie von sehr großer Beweiskraft, dazwischen einige Mittelstufen; der Grad der Aehnlichkeit, der Umfang solcher Stellen machen naturgemäß einen Unterschied. Einzelne Ausdrücke, auch wenn sie sehr auffallend und selten sind, haben wenig Gewicht. Die Wiederholung bildlicher Wendungen und jener kurzen, blitzähnlich erleuchtenden Sentenzen, die für unseren Dichter charakteristisch, also nicht trivial sind, ist bemerkenswerther. Noch bedeutungsvoller ist das wiederholte Auftreten ausgeführter Vergleichungen, womöglich mit wörtlichen Anklängen. Am Beweiskräftigsten ist das Wiedererscheinen ganzer Gedankenreihen, womöglich ebenfalls mit wörtlichen Anklängen; ich meine nicht ausschließlich philosophische Entwickelungen, wie sie z. B. das 66. Sonett mit dem Monolog '*To be or not to be*' gemein hat, sondern jene längeren auffallendsten Wiederholungen, wie sie den Dichtern jener Zeit gestattet waren, ohne einen Vorwurf gegen die Fruchtbarkeit ihres Genius zu begründen. Eine Reihe von gleichen Ausdrücken hat an und für

Digitized by Google

sich keine selbständige Beweiskraft; sie können nur zur Verstärkung gewichtigerer Mittel dienen. Die Zahl der gemeinsamen Bilder und Gedanken müßte zwischen einer Sonett-Reihe und einem Drama sehr beträchtlich sein, wenn sie etwas beweisen sollten; auch sie haben im Allgemeinen nur auxiliäre Kraft. Das gewichtigste Material für Altersbestimmungen sind zweifellos jene längeren, z. Th. wörtlichen Wiederholungen, da es kaum möglich ist anzunehmen, daß dieselbe Gedankenreihe zweimal, in weit auseinander liegenden Zeiten den Geist des Dichters in gleich lebhafter Weise beschäftigt haben sollte; da ferner wörtliche Anklänge beweisen, daß die eine Stelle ihm noch frisch im Gedächtniß war, als er die andere niederschrieb. Das merkwürdigste und ausführlichste Beispiel einer solchen Uebereinstimmung werden wir sogleich bei der ersten Sonett-Reihe kennen lernen; ein anderes fast ebenso auffallendes mag hier angeführt werden.

Das 127. Sonett, das in einer charakteristischen Weise eine brünette Schönheit preist, findet sich an einer Stelle von *Love's Labour's Lost* inhaltlich und mit wörtlichen Anklängen wiederholt.

Zu Son. 127.

S. 1. *In the old age black was not counted fair,*
Or if it were, it bore not beauty's name; } Einleitung.

S. 3. *But now is black beauty's successive heir,*
And beauty slander'd with a bastard shame.

L. L. 262. *Her favour turns the fashion of the day.*

S. 5. *For since each hand hath put on nature's power,*
Fairing the foul with art's false borrow'd face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower,
But is profan'd, if not lives in disgrace.

L. L. 263. *For native blood is counted painting now.*

S. 9. *Therefore my mistress' [hairs] are raven black,*
Her eyes so suited; and they mourners seem
At such, who, not born fair, no beauty lack.
Slandering creation with a false esteem:

L. L. 258. *O, if in black my lady's brows be deck'd,*
It mourns that painting and usurping hair
Should ravish doters with a false aspect.

S. 13. *Yet so they mourn, becoming of their woe,*
That every tongue says, beauty should look so.

L. L. 251. *— — beauty doth beauty lack,*
If that she learn not of her eye to look.

261. *And therefore is she born to make black fair.*

Digitized by Google

S. 132, 13. *Then will I swear, beauty herself is black,*
And all they foul that thy complexion lack.

L. L. 250. *O, who can give an oath? where is a book?*
That I may swear beauty doth beauty lack etc.

253. *No face is fair that is not full so black.*

L. L. IV, 3, 250—265.

Daß der Dichter bei Beginn der Neunziger das Drama geschrieben und dann etwa gegen Ende des Jahrhunderts daraus dieses Sonett entnommen haben sollte, ist ganz undenkbar. Die einzig natürliche Erklärung ist, daß er für die brünette Dame seines Herzens zu einer Zeit so begeistert war, daß er sie nicht nur in seinen Sonetten feierte, sondern sie zugleich in sein Drama als Rosaline einführte und von Biron, seinem dramatischen Stellvertreter, in derselben Weise preisen ließ. Die Stelle des Dramas muß sehr bald nach dem Sonett geschrieben worden sein. Es könnte höchstens die Frage sein, ob das Sonett und diese Stelle schon der Zeit der ersten Redaktion (1591/92) oder der Ueberarbeitung (c. 1596) angehören.

Indessen genügt die qualitative Eintheilung der Parallelstellen für ihre richtige Verwerthung noch nicht Es giebt tadellose Gedanken-Parallelismen, die dennoch zu jedem Beweise untauglich sind. Wenn wir z. B. den Gedanken eines Sonettes in Gentlemen und Macbeth wiederfinden, so können diese Stellen trotz der auffallendsten Uebereinstimmung für das Alter des Sonettes eben nichts beweisen, da die beiden Stücke zu weit auseinander liegen. Anders wird die Sache, wenn der Gedanke eines Sonettes drei- oder viermal in jugendlichen und nur einmal in einer späteren Dichtung wiederkehrt; dann ist er offenbar jugendlichen Ursprunges und in der späteren Dichtung Reminiscenz; die Wahrscheinlichkeit, daß auch das betreffende Sonett einer frühen Zeit angehört, ist damit gegeben. Es ist ein unbedingtes Erforderniß beweiskräftiger Parallelismen, daß sie alle, oder doch ihrer überwiegenden Mehrzahl nach, sich in Stücken einer und derselben Periode befinden; daher sind selbst so auffallende Parallelen wie die zwischen Romeo und der Sonett-Reihe Liebes-Lust und -Leid nicht berücksichtigt worden.

Bei der Schwierigkeit, welche die richtige Verwendung der Parallelstellen bereitet, bei der relativ geringen Zahl derselben — es sind im Ganzen 548 Stellen, auf welche sich die folgenden Er-

Digitized by Google

örterungen stützen — ist es nur in den seltensten Fällen (s. den oben angeführten) möglich, die Abfassungszeit eines einzelnen Sonettes zu bestimmen. Es war daher als erste Grundlage für die Altersbestimmung nöthig, die Sonette nach ihrem Stil, ihrem Inhalte und ihren gegenseitigen Beziehungen in Gruppen zu ordnen. Wenn ich mir nun auch bewußt bin, meine Ordnung auf einer gewissenhaften philologischen Kleinarbeit aufgebaut zu haben, so kann ich doch Angesichts der zahlreichen und sehr abweichenden Sonett-Ordnungen, die bereits existiren, von Niemandem verlangen, daß er zu der Solidität dieser Grundlage ein unbedingtes Vertrauen habe. Ich muß daher wenigstens den Weg angeben, auf welchem ich zu meiner Ordnung gelangt bin.

Aus einem aufmerksamen Studium der zeitgenössischen und der italienischen Muster-Lyriker hatten sich mir zwei Gattungen Shakespeare'scher Sonette ergeben: konventionelle und originale. Die ersteren fußen ganz und gar auf den platonischen Liebes-Theorien der italienischen Schule und gebrauchen die als Gemeingut betrachteten poetischen Mittel derselben in der nämlichen Weise, wie die zahlreichen gleichzeitigen Sonett-Cyklen; von diesen unterscheiden sie sich nur durch eine gewisse geistige Ueberlegenheit, die unseren Dichter vor den sinnlosen Abgeschmacktheiten dieser verkehrten Richtung bewahrt, und durch eine geniale Formvollendung. Die letzteren sind Shakespeare's alleiniges, formales und geistiges, Eigenthum; sie haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit zeitgenössischen Produkten, stehen so unermeßbar hoch über ihnen wie der M a c b e t h über der S p a n i s h T r a g e d y, und niemals in der ganzen Welt-Literatur — das ist meine bescheidene aber feste Ueberzeugung — ist großes Denken und echtes, tiefes Empfinden durch eine gediegenere Form unsterblich gemacht worden. Das war die erste allgemeinste Beobachtung, die ich unvermeidlich machen mußte; später, bei eingehenderer Betrachtung, zeigte sich, daß schon ein Theil der Liebes-Sonette sich von der Konvenienz mehr oder weniger losgesagt hatte, wenn auch die Gedanken der italienischen Sonettisten keineswegs aus ihnen verbannt sind. — Eine zweimalige Lektüre der Shakespeare'schen Dramen, bei der alle Uebereinstimmungen mit den Sonetten notirt wurden, hatte mir dann als eine weitere, unwiderlegliche Thatsache gezeigt: daß jene konventionellen Gedanken und Empfindungen der ersten Klasse von Sonetten f a s t a u s n a h m s l o s in den jugendlichen Dramen und den beiden Epen, deren eigentlicher Gegenstand eben auch die

Digitized by Google

Liebe ist, wiederkehren, ja, daß auch ihre Einkleidung, sowie der Gebrauch der Bilder und Vergleiche auffallend ähnlich ist; während der tiefe Weltblick, die reinen, weihevollen Gefühle der originalen Sonette sich in zahlreichen Wort- und Gedanken-Parallelismen viel späterer Dramen zeigen. So konnte ich denn, auf ein ziemlich umfangreiches und, wie ich nicht zweifle, beweiskräftiges Material gestützt, mit einiger Sicherheit behaupten: diese Ausdrücke, Bilder, Empfindungen, Gedanken, diese Sonette sind jugendlich, jene aus einer späteren Zeit. Als es dann möglich war, für die Richtigkeit meiner Ordnung die Probe zu machen, d. h. nachdem die Parallelstellen nach Sonetten und Sonett-Reihen zusammengestellt waren, zeigte es sich, daß meine Voraussetzungen im großen Ganzen berechtigte gewesen waren. Um nur ein Beispiel anzuführen, so hatte sich in mir allmählich der Glaube festgesetzt, daß die ersten 17 sogenannten „Prokreations"-Sonette in sehr früher Zeit, etwa 1589/90, abgefaßt sein müßten. Die Parallelstellen ergaben folgendes Resultat: von den 82 vorhandenen fielen mehr als die Hälfte (46) auf 6 sehr frühe Dichtungen: auf Ven. 17, Rom. 9, Lucr. 7, Mids. 5, A Ls. Compl. 4, Err. 4; auf die anderen z. Th. früheren, z. Th. späteren 12 jugendlichen Dramen nur 25, also 4mal weniger: auf Tit. 4, Per. 1, 1-3 H. VI. 5, Gentl. 2, L. L. 4, All's. 3, R. III. 3, R. II. 3, auf John und Shrew keine; alle übrigen späteren 22 Dramen boten nur 11 Stellen. — Im Einzelnen ergaben die Parallelstellen freilich, daß einige Sonette falsch placirt und früher oder später zu setzen waren. Für andere Sonette boten sie kein ausreichendes oder überhaupt kein Material; ihr Alter mußte aus inneren Gründen bestimmt werden. Und daß ich in diesen Fällen immer das Richtige getroffen hätte, wage ich nicht zu behaupten; ich muß vielmehr bekennen, daß ich über das Alter eines Theiles der Unsterblichkeits-Sonette, die zweifellos in zwei verschiedenen Perioden verfaßt wurden, noch heute im Unklaren bin.

Es galt indessen nicht bloß zu bestimmen, welche Gedichte der jugendlichen, welche der späteren Sonett-Periode angehörten. Zu dieser Aufgabe, für deren Lösung das vorhandene Material reich zu nennen war, gesellte sich eine viel schwierigere, welche mir meine autobiographische Auffassung der Sonette auferlegte. Es kam darauf an, diejenige Geschichte, welche ich aus den jugendlichen Sonetten nicht umhin konnte herauszulesen, durch eine chronologische Ordnung der verschiedenen Sonett-Reihen so fest wie

Digitized by Google

möglich zu begründen; festzustellen z. B., wann die Trübung des Freundschafts-Verhältnisses durch poetische Rivalen, wann die Reise, wann die Entzweiung zwischen den Liebenden und den Freunden stattgefunden. Die Lösung dieser Aufgabe wurde begünstigt durch die auffallende Erscheinung, daß gewisse Sonett-Gruppen mit ihren Parallelstellen sich an gewisse Dramen in hervorragender Weise anschließen, wie die Prokreations-Sonette offenbar mit Ven. in eine Zeit gehören. Andererseits aber war ich gezwungen, meine Schlüsse auf einer verhältnißmäßig geringen Anzahl von Parallelstellen aufzubauen, unter denen jene oben geschilderten beweiskräftigen Uebereinstimmungen nicht immer hinreichend vertreten waren. Auch konnten die Parallelstellen selten mehr beweisen, als daß eine gewisse Sonett-Reihe mit einem gewissen Drama etwa in derselben Zeit verfaßt sein müsse; ob jene früher oder später entstanden, welcher Zwischenraum zwischen ihrer beiderseitigen Entstehung lag, blieb eine offene Frage. Und schließlich konnte die Chronologie der Sonett-Reihen nicht bestimmt werden, ohne eine begründete Ansicht über die Reihenfolge der entsprechenden Dramen aufzustellen. Damit aber mußte ich das unsicherste, gefährlichste Gebiet der Shakespeare-Forschung betreten, und es wäre vermessen, anzunehmen, daß ich alle Terrain-Hindernisse siegreich überwunden hätte. Ich bin vielmehr vom Gegentheil überzeugt, und ich würde zufrieden sein, wenn der größere Theil meiner Schlußfolgerungen sich zu der Geltung berechtigter Möglichkeiten erheben könnte.

Es bleibt mir noch eine Bemerkung übrig. Die Grundlage meiner Sonett-Ordnung, die sich aus den stilistischen Eigenthümlichkeiten und den gegenseitigen Beziehungen zwischen Sonetten und Sonett-Reihen zusammensetzt, habe ich aus räumlichen Rücksichten hier nicht entwickeln können. Sie dürfte in einer kritischen Ausgabe der Sonette nicht fehlen; hier muß es an der Probe für ihre Richtigkeit, welche die Parallelstellen ermöglichen, genügen.

1. Die Prokreations-Sonette.

(1—17.)

Nichts kann die Möglichkeit, aus den vorhandenen Gedanken-Parallelismen zweier Dichtungen eines Dichters ihre zeitliche Zusammengehörigkeit nachzuweisen, deutlicher demonstriren als eine Zusammenstellung folgender Stellen aus den ersten 17 Sonetten und Venus and Adonis:

Digitized by Google

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the riper should by time decease,
His tender heir might bear his memory. Sonn. 1.

By law of nature thou art bound to breed,
That thine may live when thou thyself art dead.
And so in spite of death thou dost survive,
In that thy likeness still is left alive. Ven. 171.

Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, makest waste in niggarding. Sonn. 1.

Beauty within itself should not be wasted:
Fair flowers that are gather'd in their prime
Rot and consume themselves in little time. Ven. 130.

Now it is time that face should form another. Sonn. 3.

Make use of time, let not advantage slip. Ven. 129.

. . . who is so fond, will be the tomb
Of his self-love, to stop posterity? Sonn. 3.

What is thy body but a swallowing grave,
Seeming to bury that posterity,
Which by the rights of time thou needs must have,
If thou destroy them not in their obscurity. Ven. 757.

. . . beauteous niggard, . . .
Thy unused beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be. Sonn. 4.

Be prodigal: the lamp that burns by night,
Dries up his oil to lend the world his light.
Ven. 755 (dazu auch Ven. 767).

treasure thou some place
With beauty's treasure, ere it be self-killed.
That use is not forbidden usury, . . .
That's for thyself to breed another thee. Sonn. 6.

Torches are made to light, jewels to wear,
Dainties to taste, fresh beauty for the use,
Herbs for their smell, and sappy plants to bear;
Things growing to themselves are growth's abuse;
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty. Ven. 163.

. . . thou consum'st thyself, in single life. Sonn. 9.

So in thyself art made away. Ven. 763.

If all were minded so, the times should cease
And threescore year would make the world away. Sonn. 11.

Digitized by Google

. . . *that posterity*
Which by the rights of time (Ansprüche, welche die Welt an dich hat) *thou needs must have.* Ven. 759.

Let those whom Nature hath not made for store,
Harsh, featureless, and rude, barrenly perish. Sonn. 11.

Were I hard-favour'd, foul, or wrinkled-old,
Ill-nurtured, crooked, churlish, harsh in voice,
O'erworn, despised, rheumatic and cold,
Thick-sighted, barren, lean and lacking juice,
Then mightst thou pause, for then I were not for thee.
Ven. 133.

. . . *sweets and beauties do themselves forsake.* Sonn. 12.

Narcissus so himself himself forsook
And died to kiss his shadow in the brook. Ven. 161.

You had a father: let your son say so. Sonn. 13.

Thou wast begot, to get it is thy duty. Ven. 168.

Thy end is truth's and beauty's doom and date. Sonn. 14.

But true-sweet beauty lived and died with him. Ven. 1080.

For he being dead, with him is beauty slain,
And, beauty dead, black chaos comes again. Ven. 1019.

Die Betrachtung dieser Parallelstellen allein reicht hin, um die Unhaltbarkeit jener Hypothese einzusehen, nach welcher der Earl of Pembroke, der gegen Ende des Jahrhunderts nach London kam, Shakespeare's Freund gewesen sein soll. Um diese Zeit war der Geist des Dichters nachweislich von einem ganz anderen Inhalte erfüllt als ihn jene glänzenden, frühlingsfrohen Liebes- und Glückseligkeits-Theorien, welche der Neuplatonismus Italiens über das Abendland ausgegossen, seiner jugendlich empfänglichen Seele gegeben hatten; ihn beschäftigten vielmehr die Resultate einer reichen Lebenserfahrung, ernste, ja vorwiegend trübe Gedanken. Damals mag er manchmal an jene Ideen wie an einen lachenden Jugendtraum wehmüthig zurückgedacht; hin und wieder mag die Erinnerung einen leisen Klang aus jener Zeit in seine Verse hinübergetragen haben: zu volltönenden Liedern konnten sie ihn nicht mehr begeistern. Der Baum, „in dem einst Vögel sangen“, schüttelte seine entlaubten Aeste im Nordwind (Sonn. 73).

Die auffallende Thatsache, daß sich der gesammte Gedankengehalt einer Sonettreihe in einer anderen Dichtung wiederfindet, gestattet nur eine Erklärung: die platonische Auffassung der geschlechtlichen Liebe als Vermittlerin der Unsterblichkeit, wie sie

Digitized by Google

Sidney in seiner Arcadia[1]) so schön ausgeführt hatte, fand in dem jugendlichen Dichter einen so begeisterten Anhänger, daß er sie wohl unwillkürlich gleichzeitig in zwei Dichtungen zur Darstelllung brachte. — Was sage ich? in zwei Dichtungen? — nein, in alle Dichtungen, die wir als jugendliche zu bezeichnen pflegen, gingen diese platonischen Liebestheorien über. Der Dichter lebt und webt in ihnen.

Es ist meines Wissens noch nicht auf die interessante Thatsache hingewiesen worden, daß diesen ersten 17 Sonetten hinsichtlich der Gedankenparallelismen nach Venus Romeo am nächsten steht. Man vergleiche z. B. mit den oben aus Sonett 1 und 3 angeführten Stellen die folgende:

Benvolio: Then she hath sworn that she will still live chaste?
Romeo: She hath, and in that sparing makes huge waste,
For beauty starved with her severity
Cuts beauty off from all posterity.
(mit Bezug auf die erste Geliebte Romeo's). Rom. I, 1, 224.

oder zu Sonett 4:

Oh, she is rich in beauty, only poor,
That when she dies with beauty dies her store. Rom. I, 1, 221.

Fie, fie, thou shamest thy shape, thy love, thy wit:
Which, like a usurer, abound'st in all,
And usest none in that true use indeed
Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit.
(Lorenzo zu Romeo.) Rom. III, 3, 122. (Vergl. auch I, 5, 49.)

Zu Sonett 7, 1—8:

thou art
As is a winged messenger of heaven
Unto the white-upturned wondering eyes
Of mortals that fall back to gaze on him
When he bestrides the lazy-pacing clouds. Rom. II, 2, 28.

Daneben zeigen sich eine Anzahl auffallender Uebereinstimmungen im poetischen Ausdruck. Im 7. Sonett heißt es von der Sonne:

Like feeble age, he reeleth from the day.

in Romeo (II, 3, 3):

. . flecked darkness like a drunkard reels
From forth day's path and Titan's fiery wheels.

Der Gegensatz von '*show*' und '*substance*' (Sonn. 5, 14) findet sich wieder Rom. III, 2, 77; die Bezeichnung der Stimme des Geliebten

[1]) Bekanntlich finden sich alle Gedanken dieser Sonette, ja selbst gewisse Bilder im 3. Buche der Arcadia wieder (Shakespeare-Jahrbuch XVI, 146 ff.).

Digitized by Google

als Musik (Sonn. 8) Rom. II, 6, 27, daneben Err. II, 2, 116; Ven. 1077, Gentl. IV, 2, 36 und Troil. III, 2, 142. Im 1. Sonett ist der Freund der '*herald of the gaudy spring*', in Rom. (III, 5, 6) die Lerche '*the herald of the morn*', in Ven. (531) die Eule '*night's herald.*' (Weitere Parallelen kommen zugleich auch in späteren Stücken vor.)

Auch Lucrece bietet, wie zu erwarten, hübsche Anklänge; zu Sonett 1:

her husband's shallow tongue,
The niggard prodigal that praised her so. Lucr. 79.

Zu

Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime. Sonn. 3.

Poor broken glass, I often did behold
In thy sweet semblance my old age new-born Lucr. 1759.
(Lucretius zu seiner Tochter).

Man vergleiche ferner die Aehnlichkeiten im Gedanken und Ausdruck von Sonn. 10, 10 und Lucr. 1530; 13, 1—4 und 1752; 15, 13 und 774; 12, 11 und 157.

Im Midsummer Night's Dream finden wir das schöne Gleichniß von der destillirten Rose (Sonn. 5, 9—14) wieder:

Thrice-blessed they that master so their blood
To undergo such maiden pilgrimage;
But earthlier happy is the rose distill'd,
Than that which withering on the virgin thorn
Grows, lives, and dies in single blessedness. Mids. I, 1, 74.

und noch einmal in R. II, I, 2, 17.

Im 12. Sonett wird das reife Getreide

Borne on the bier with white and bristly beard —

und im Mids. (II, 1, 95) heißt es:

the green corn
Hath rotted ere his youth attain'd a beard.

Die '*poet's rage*' des 17. Sonettes findet ihr Gegenstück in der bekannten Stelle:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling.[1]) Mids. V, 12.

Vergleiche auch Sonn. 12, 6 und Mids. II, 1, 251; 17, 14 und V, 80.

Auch noch in Love's Labour's Lost gehen die Anklänge über:

Look, whom she best endow'd she gave the more;
Which bounteous gift thou shouldst in bounty cherish. Sonn. 11.

[1]) Die Bezeichnung der dichterischen Begeisterung als Wahnsinn stammt aus Plato (Phädrus, Kap. 22, 48).

Digitized by Google

Be now as prodigal of all dear grace
As Nature was in making graces dear
When she did starve the general world beside
And prodigally gave them all to you. L. L. II, 1, 9.

From thine eyes my knowledge I derive. Sonn. 14.

From women's eyes this doctrine I derive. L. L. IV 3, [302]. 350.

Der überschwengliche und doch schöne Vergleich menschlicher Jugendschönheit mit der aufgehenden Sonne, welche die Menschen anbetend verehren (Sonn. 7, 1—4), findet sich genau wieder in der Stelle:

Who sees the heavenly Rosaline,
That, like a rude and savage man of Inde
At the first opening of de gorgeous east,
Bows not his vassal head, and, strucken blind,
Kisses the base ground with obedient breast. L. L. IV, 3, 221.

Vergleiche auch Sonn. 12, 13 und L. L. I, 1, 6.

In dem kurzen Lover's Complaint, das wohl etwas später als die ersten Sonette und Venus entstanden ist, finde ich vier bemerkenswerthe Uebereinstimmungen im Gedanken und im bildlichen Ausdruck.

Zu Sonn. 3, 11:

Some beauty peep'd through lattice of sear'd age. Compl. 14.

Zu Sonn. 9, 13. 14:

I might as yet have been a spreading flower,
Fresh to myself, if I had self-applied
Love to myself, and to no love beside. Compl. 75.
(Umgekehrter Gedanke.)

Zu Sonn. 16, 6:

Heard where his plants in others' orchards grew. Compl. 171.

Vergleiche ferner 12, 13 und A Ls. Compl. 12.

Auch All's Well That Ends Well, das wir seinem Gehalt wie z. Th. seiner Form nach noch für die jugendliche Sonett-Periode in Anspruch nehmen müssen, enthält in der 1. Scene des 1. Aktes frappante Wiederholungen:

Loss of virginity is rational increase. All's I, 1, 139.

It is not politic in the commonwealth of nature to preserve virginity . . . . 'tis against the rule of nature . . . . Virginity murders itself; and should be buried in highways out of all sanctified limit, as a desperate offendress against nature . Virginity . . . consumes itself to the very paring, and so dies with feeding his own stomach. Besides, virginity is peevish, proud, idle, made of self-love, which is the most inhibited sin in the canon. All's I, 1.

Digitized by Google

Die übrigen Dramen bieten weniger Vergleichungspunkte. Den oben erwähnten Vergleich des 7. Sonettes finden wir wieder in:

See how the morning opes her golden gates,
And takes her farewell of the glorious sun!
How well resembles it the prime of youth,
Trimm'd like a younker prancing to his love! 3. H. VI, II, 1, 22.

Man vergleiche auch 2. H. VI, IV, 10, 22 mit Sonn. 11, 1. Ferner R. III, I, 2, 248 mit Sonn. 3, 12; II, 2, 49 mit Sonn. 3, 9. 10 und IV, 3, 13 mit Sonn. 5. Auch R. II weist einige deutliche Anklänge auf:

For shame! deny that thou bear'st love to any,
Who for thyself art so improvident, Sonn. 10.
Love loving not itself none other can. R. II, V, 3, 88.

Der Gedanke des 4. Sonetts wird wiedergegeben III, 4, 60.

Eine hübsche Parallele mit Sonn. 5, 7, 8 ist die Stelle:

Though now this grained face of mine be hid
In sap-consuming winter's drizzled snow
And all the conduits of my blood froze up. Err. V, 311.

Vergl. auch Err. V, 417 mit Sonn. 3, 9, 10.

Im Titus Andronicus heißt Lavinia '*Rome's rich ornament*' (I, 1, 52), während der Freund '*the world's fresh ornament*' genannt wird (Sonn. 1). Eine andere Aehnlichkeit im Ausdruck findet sich zwischen Sonn. 2, 2 und Tit. V, 2, 23.

Aus Measure for Measure vergleiche man I, 1, 36 mit Sonn. 4, 3; III, 1, 19 mit Sonn. 13, 1; aus Winter's Tale II, 3, 20 mit Sonn. 3, 11, 12. Zwei Nachklänge aus diesem Gedankenkreise finden wir schließlich in Twelfth Night:

Lady, you are the cruellest she alive
If you will lead these graces to the grave,
And leave the world no copy. Tw. N. I, 5, 259.

For women are as roses, whose fair flower
Being once display'd, doth fall that very hour.
(Viola.) *And so they are: alas, that they are so;*
To die, even when they to perfection grow. Tw. N. II, 4, 39.

Gewisse Bilder und metaphorische Ausdrücke, die fast nur in den jugendlichen Stücken wiederkehren, müssen hier auch erwähnt werden, wenn sie auch nur von sekundärer Beweiskraft sind. An Sonett 10:

Seeking that beauteous roof to ruinate
Which to repair should be thy chief desire —

Digitized by Google

erinnert:

What ruins are in me that can be found,
By him not ruin'd? . . . .
My decayed fair
A sunny look of his would soon repair. Err. II, 1, 96,

Dasselbe Bild findet sich in Per. II, 4, 35; 2 H. VI, V, 2, 61; 3 H. VI, V, 1, 83; Gentl. V, 4, 7, aber auch Cymb. I, 1, 132; IV, 2, 354. Die Kinder werden '*seal*' (Abbild) genannt wie im 11. Sonett, so in Tit. IV, 2, 69, 127; die Metaphern '*copy*' und '*print*' finden sich dagegen wieder in Wint. I, 2, 122; II, 1, 79; 3, 98. Dem '*thy youth's proud livery*' des 2. Sonetts steht Ven. 1107 am nächsten:

But this . . . boar
Ne'er saw the beauteous livery that he wore.

Der Gebrauch des Wortes '*livery*' für die Außenseite des Körpers findet sich wieder in Lucr. 1222; 2 H. VI, V, 2, 47; All's IV, 5, 106.

Die Parallelen zwischen dem ersten Sonett-Cyklus und den jugendlichen Dramen sind hiermit noch keineswegs abgeschlossen; da aber die betreffenden Gedanken und Bilder auch in späteren Stücken wiederkehren, so können wir sie für unseren Zweck nicht verwenden. Das vorgeführte Material ist indessen gewiß mehr als ausreichend, um diese 17 Sonette als mit zu den Erstlings-Erzeugnissen unseres Dichters gehörig zu kennzeichnen.

Es muß uns nun schon bei dieser Sonett-Reihe auffallen, daß ihr Gedankenkreis, mit so großer Vorliebe er im übrigen von Shakespeare behandelt wird, ebenso wenig in Titus Andronicus und Pericles, wie in den späteren Dramen wiederzufinden ist. Es handelt sich in der That nur um wenige Wort-Uebereinstimmungen zwischen beiden; und es ist in Anbetracht des vorliegenden Materials undenkbar, daß in diesen beiden Stücken nicht ebenso unverkennbare Anklänge an die Sonette hörbar werden sollten wie in den anderen jugendlichen Dramen, wenn sie mit diesen in dieselbe Phase der dichterischen Entwickelung fielen. Schon hier also können wir die Thatsache ahnen, die sich im Laufe der Untersuchung zu vollkommener Evidenz herausstellen wird: Die jugendliche Sonett-Periode schiebt sich zwischen Titus Andronicus und Pericles — und die Mitte der neunziger Jahre ein. Die Comedy of Errors, deren Stellung zu den Sonetten hier noch nicht geklärt werden kann, wird sich jenen beiden Stücken anschließen.

Digitized by Google

Wenn die Prokreations-Sonette selbst einen fortgesetzten Preis der Schönheit des Freundes enthalten und die letzten von ihnen schon zu dem Versprechen der Unsterblichkeit im Liede übergehen, so bedarf es wohl kaum einer Motivirung, wenn wir diejenigen Sonette, welche diese beiden Themata ausschließlich behandeln, mit wenigen Ausnahmen in der nämlichen Zeit entstehen lassen. Ton und Technik der letzteren wird im Allgemeinen für den Kenner sicherlich keinen Einspruch gegen ein solches Verfahern erheben. Es giebt außerdem eine Reihe auffallendster Uebereinstimmungen zwischen diesen 3 Sonett-Reihen, wie sie eben nur denkbar sind in Gedichten, die einem einheitlichen inneren Impulse ihren Ursprung verdanken. Die Stellen sind folgende: Sonn. 22, 3: 2, 2; 54: 5; 63, 10: 5, 5. 6: 54, 5—14; 7, 1—7: 63, 4; 11, 1: 126, 3; 11, 11: 67, 11; 12, 13: 60, 12; 17, 7: 105, 1—4; 63, 14: 104, 8.

2. Preis der Schönheit des Freundes.

(26. 20. 53. 59. 106. 22. 62. 67. 68. 105. 104. 108. 126. 37.)

Die Parallelstellen für diese Sonette bieten ganz dieselbe Erscheinung, wie die des ersten Cyklus: sie finden sich mit wenigen Ausnahmen in den jugendlichen Dramen, nur daß sie sich vorzugsweise auf eine oft frappante Aehnlichkeit im Gebrauche von Bildern und Wendungen beschränken, da ja offenbar die konventionellen Gedanken dieser Sonette, wie die der folgenden Reihe, für die betreffenden dramatischen Stoffe geringe Verwendung finden konnten. Der Raum gestattet nicht, auch nur die Mehrzahl der Stellen, wie bei den Prokreations-Sonetten, auszuschreiben; wir müssen es uns an der Bezeichnung derselben genügen lassen.

Zu Sonett 20 und zugleich zu 53, 5 u. 67, 13—14 bietet Venus eine hübsche Parallele.

Thrice fairer than myself, thus she began,
The field's chief flower, sweet above compare,
Stain to all nymphs, more lovely than a man,
More white and red than doves or roses are;
Nature that made thee, with herself at strife,
Saith that the world hath ending with thy life. Ven. 7.

Dazu s. R. III, IV, 3, 18. Die Wendung: Das Auge vergoldet den Gegenstand, auf den es schaut (6), braucht auch Falstaff (Wiv. I, 3, 69).

Digitized by Google

Zu Sonett 53 vergleiche man ferner das Gedicht Orlando's auf Rosalinde, das nach allen Regeln jener Kunst, die Shakespeare in seiner Jugend selbst geübt, abgefaßt ist: As III, 2, 149.

Ferner:

Three winters cold
Have from the forests shook three summers' pride. Sonn. 104.

Let two more summers wither in their pride. Rom. I, 2, 10.

(Thou) hast by waning grown. Sonn. 126.

I seek not to wax great by others' waning. 2 H. VI. IV, 10, 22.

Die Worte der Constance an Arthur:

But thou art fair, and at thy birth, dear boy,
Nature and fortune join'd to make thee great,
Of Nature's gifts thou may'st with lilies boast,
And with the half-blown rose — John III, 1, 51.

erinnern lebhaft an diese und die folgende Sonett-Reihe (Sonn. 54).

Im 68. Sonett ist die Schönheit des Freundes '*the map of days outworn*'; in Lucrece heißt es:

This pattern of the worn-out age — Lucr. 1350.

und der Gebrauch des Wortes '*map*' in 2 H. VI, III, 1, 203; R. II, V, 1, 12 ist der gleiche.

Till whatsoever star that guides my moving. Sonn. 126.

They move under the influence of the most received star.
All's II, 1, 57.

Der Gedanke: das Herz des Liebenden gehört nicht ihm, sondern schlägt in der Brust des Geliebten (22, 7, 8), ist ein jugendlicher, aus anderen Lyrikern übernommener; Beweis die Stellen Ven. 582; L. L. V, 2, 826; R. III, I, 2, 205; As V, 4, 120. Der alberne Ausdruck '*slay the heart*' (des Liebhabers) findet sich glücklicherweise ebenso selten bei Shakespeare, wie er bei allen übrigen Lyrikern beliebt ist: neben dem 22. Sonett nur noch in Rom. II, 3, 26. Die Ueberschwänglichkeit der Verse 7, 8 des 20. Sonettes wird wiederholt in Per. IV, 1, 41; Ven. 634; All's V, 3, 15. Der Gegensatz von '*substance*' und '*shadow*' kommt vorzugsweise in den jugendlichen Dramen vor: Tit. III, 2, 80; 1 H. VI, II, 3, 36 38, 46, 49, 50; V, 4, 133; 2 H. VI, I, 1, 13; 3 H. VI, IV, 3, 50; R. III, V, 3, 218; Gentl. IV, 2, 124; R. II, II, 2, 14; IV, I, 294; Merch. III, 2, 130; Haml. II, 2, 265; 2 H. IV, III, 2, 140. Zu 67, 9—14 lese man die bereits citirte Stelle aus L. L. (II, 11) nach. Der Vergleich der Güte mit dem Herbst findet sich dagegen

Digitized by Google

nur noch in Ant. V, 2, 96; der der Wangen mit Rosen ist wiederum ebenso konventionell wie jugendlich: Rom. IV, 1, 99: Mids. I, 1, 129; A Ls. Compl. 286; Gentl. IV, 4, 159; Meas. I, 4, 16; desgleichen die Bezeichnung des geliebten Gegenstandes als Götze und der Liebe als Götzendienerei: Ven. 212; Mids. I, 1, 109; Rom. II, 2, 114; L. L. IV, 3, 75; Gentl. II, 4, 144; IV, 2, 129; 4, 205; All's I, 1, 108; Troil. II, 2, 56; Haml. II, 2, 109; Tw. III, 4, 399. Die '*painted beauty*' (67, 5—8) findet sich wieder in Gentl. I, 2, 61. Das Verbum '*expiate*' (22) kehrt nur noch einmal wieder in R. III, III, 3, 23. Vergleiche schließlich Sonn. 22, 2 mit R. II, I, 3, 229 und den Ausdruck 26, 1 mit Macb. III, 1, 15. Die Sonette 104, das von einer 3jährigen Dauer der Freundschaft spricht, und 126, das mit ihm zusammengehört, dürfen mit einiger Sicherheit auch nach den Parallelstellen in die ersten Neunziger gesetzt werden. Dahin scheint auch das 37. Sonett zu gehören, das sich auf einen für den Dichter verhängnißvollen Vorgang bezieht: es ist wohl möglich, daß es infolge des Greene'schen Pamphlets (*A Groat's Worth* etc. 1592) entstanden ist, das den Dichter des Plagiats anklagt, und daß der Freund zu den '*divers of worship*' gehört, '*who have repeated his* (Shakespeare's) *uprightness in dealing*' (Chettle, Vorrede zum '*Kind-Harts Dreame*') und die Ungerechtigkeit der Anklage bezeugt haben. Wie in diesem Sonette (V. 4), wird auch im 134. (Eifersucht) der Freund '*comfort*' genannt, und die Geliebte im 48. (Reiselied); auf den unangenehmen Vorfall (3, 4) spielt auch Sonett 90, 1—3 (Eifersucht) an. Eine bemerkenswerthe Parallelstelle findet sich zu V. 5 in John II, 1, 432; zu V. 10 in Rom. V, 1, 11 (s. oben die Antithese *shadow-substance*), ein gleicher Ausdruck (*Fortune's spite*) in 3 H. VI, IV, 6, 19.

3. Unsterblichkeit.

(18. 19. 54. 55. 63. 65.)

Wir beschränken uns auf die Anführung folgender Stellen:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely. Sonn. 18, 1.

Sim. *And she is fair too, is she not?*
Per. *As a fair day in summer, wondrous fair.* Per. II, 5, 35.

Vergl. dazu R. III, IV, 3, 12, wo ebenfalls die Schönheit mit dem Sommer verglichen wird.

Digitized by Google

. . . *his youthful morn*
Hath travell'd on to age's steepy night. Sonn. 63.

Hath dimm'd your infant morn to aged night.
R. III. IV, 4, 16.

Rough winds do shake the darling buds of May. Sonn. 18, 3.

. . . . *Confounds thy fame, as whirlwinds shake fair buds.*
Shrew V, 2, 140 (Lucr. 866).

Vergl. Cymb. I, 3, 36.

Devouring Time, blunt thou the lion's paws. Sonn. 19, 1.

Misshapen Time . . .
Eater of youth. Lucr. 927.

Let fame, that all hunt after in their lives,
Live register'd upon our brazen tombs
And then grace us in the disgrace of death;
When, spite of cormorant devouring Time,
The endeavour of this present breath may buy
The honour that shall bate his scythe's keen edge. L. L. I, 1, 1.

Einen an das 18. Sonett (11, 12) anklingenden Gedanken finden wir in 1 H. VI. IV, 7, 18 und besonders in R. III. III, 1, 87; vergl. auch R. II. III, 2, 184. — An das 55. Sonett klingen die Verse 944—51 von Lucr. an. — Die Bezeichnung der Sonne als das Auge des Himmels (18, 5) ist, weil so trivial, bei Shakespeare auch nur in jugendlichen Produkten gebraucht: Tit. II, 1, 130; Err. II, 1, 16; Rom. II, 3, 5; III, 5, 19; L. L. V, 2, 375; John IV, 2, 15; Lucr. 356; R. II. I, 3, 275; III, 2, 37. Der Vergleich eines sehr kostbaren Gegenstandes mit einem '*jewel in a chest*' (65) findet sich öfters bei Shakespeare (s. Sonett 48); zu dieser Stelle vergleiche John V, 1, 39 und Troil. III, 3, 145.

Der Ausdruck '*shade of death*' (18, 11) findet sich in 1 H. VI. V, 4, 89; 2 H. VI. III, 2, 54; R. III, I, 3, 267; '*carve*' in der Bedeutung 'runzelig machen' mit dem Objekt '*face*' Sonn. 19, 9 und Lucr. 1445; '*honey breath*' (65) Tit. II, 4, 25; '*overworn*' in der Bedeutung 'abgelebt' 63, 2; Ven. 135; R. III, I, 1, 81. Vergl. zu Sonn. 19 und 63 die Stelle Err. V, 1, 298. Diesen Stellen gegenüber finde ich in späteren Stücken Wort-Parallelen nur zu 54 (Ado I, 3, 28; 1 H. IV. I, 3, 176; Gegensatz von '*rose*' und '*cankerbloom*') 55, 4 (Cor. II, 3, 126) und zu 63, 5 (As III, 2, 326).

Die Abfassungszeit der Unsterblichkeits-Sonette läßt sich mit einiger Sicherheit bestimmen nach den Parallelstellen und den Beziehungen zu anderen Sonetten. 18, 19, 54 und auch wohl 60

Digitized by Google

schließen sich an die Prokreations-Sonette und Ven. an; 55 nach der auffallenden Parallelstelle an Lucr. (s. die „jugendliche Sonett-Periode“); 63, 65 dagegen folgen, ihren unverkennbaren Beziehungen nach, der Aufforderung des 100. Sonettes, den Freund nach längerer Pause wieder zu besingen, müssen daher nach der Reise etwa um 1591 oder 1592 geschrieben sein (s. Sonett 100: „Nebenbuhler“).

4. Liebe.

(135. 136. 153. 154. 23. 128. 145. 121.)

Daß diese Sonette in dieselbe Zeit mit den bisher angeführten gehören, läßt sich durch die in ihnen vorkommenden Anklänge an jene nicht nachweisen; wie sollte das bei der Verschiedenheit des Gegenstandes möglich sein? Dagegen läßt der poetische Charakter dieser Gedichte, die z. Th. den Eindruck bloßer Stil-Uebungen machen, keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie in die erste Zeit der lyrischen Thätigkeit des Dichters gehören. Sie sind so von Spitzfindigkeiten, Wortspielereien erfüllt, so ganz im konventionellen italienischen Geschmack gedichtet, sie zeigen so außerordentlich wenige spezifisch Shakespeare'sche Charakteristika, daß ich einige von ihnen, z. B. 135, 136, 153, 154, noch vor die Prokreations-Sonette und Venus setzen möchte. Sie könnten ebenso gut von einem anderen Dichter verfaßt sein, wenn nicht die bei aller Jugendlichkeit des Gehalts erstaunliche Formvollendung auf einen großen Dichter hinwiese. Diesen stilistischen Eigenthümlichkeiten entsprechend finden sich die Parallelstellen dieser Sonette in weit überwiegender Anzahl in den frühesten Dichtungen.

Die einzige frappante Parallelstelle, die Titus Andronicus für die Sonette überhaupt bietet, bezieht sich auf das 128. Sonett (V. 1—6).

. . . those lily hands
Tremble, like aspen leaves, upon a lute,
And make the silken strings delight to kiss them.
T. An. II, 4, 44.

Ganz ähnlich wie '*tickle jacks*' ist der Ausdruck in Rom. I, 4, 36:

Let wantons tickle
The senseless rushes with their heels.

Digitized by Google

Die Verse des 136. Sonettes

Among a number one is reckon'd none:
Then in the number let me pass untold,
Though in thy store's account I one must be —

werden in Romeo wiederholt:

. . . *on more view of many, mine* (sc. *daughter*), *being one,*
May stand in number, though in reckoning none.

Rom. I, 2, 32.

Shakespeare vergleicht das Auge oder Gesicht, wie im 23. Sonett, mehrfach mit einem Buche, in das man schreibt und aus dem man liest: Lucr. 1253; Rom. I, 3, 81; John II, 1, 485 ('*book of love*' an beiden Stellen); L. L. IV, 2, 113; Sonn. 93; Wint. V, 4, 172. Neben der Stelle aus Romeo kommt den Versen:

O, let my looks be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
That plead for love and look for recompense . . .
O, learn to read what silent love hath writ.

am nächsten eine Stelle aus Mids. (II, 2, 120):

Reason becomes the marshall to my will,
And leads me to your eyes, where I o'erlook
Love's stories written in love's richest book.

Vergl. hierzu Gentl. V, 4, 46. Der Ausdruck '*plead for love*' wiederholt sich Gentl. I, 2, 48.

Zum 23. Sonett finden sich noch weitere Anklänge. Der Gedanke: „Echte Liebe kann nicht sprechen" kehrt wieder in Rom. II, 6, 32; Gentl. II, 2, 17; Ado II, 1, 317 — „Zu große Leidenschaft macht stumm" 1 H. VI, V, 3, 70; As I, 2, 269, wogegen der Vergleich mit einem aus der Rolle gefallenen Schauspieler in Cor. V, 3, 40 wiederholt wird. — '*Add water to the sea*' erscheint außer im 135. Sonett in A. Ls. Compl. 254; Lucr. 651; 3 H. VI, V, 4, 8; der Vergleich des 9. Verses findet sich wieder Tw. I, 1, 11. — Die Worte des 121. Sonetts: '*I am that I am*' wiederholen sich Err. III, 2, 40; John I, 1, 175; R. III. V, 3, 183; zu dem Ausdruck von V. 6 s. H. VIII. II, 3, 103. — Das 145. Sonett hat '*languish for her sake*', Mids. II, 2, 29 '*languish for his sake.*' — Ein ähnlicher Gebrauch des Wortes '*general*' wie in '*general of hot desire*' (153) findet sich Rom. V, 3, 219 und L. L. III, 187, wo Cupido '*great general of trotting 'paritors*' genannt wird. Vergl. auch den Vers:

Affection is my captain, and he leadeth. Lucr. 271.



Die späteren Sonett-Reihen werden neues Material zu dem Beweise beitragen, daß Freundschaft und Liebe nicht zu verschiedenen Zeiten das Herz des Dichters erfüllten, sondern Hand in Hand gingen; sie werden es sogar möglich machen, die Zeit des Beginns beider Verhältnisse annähernd zu fixiren.

5. Reiselieder.

(50. 51. 113. 114. 24. 46. 47. 27. 28. 43. 61. 44. 45. 48. 97—99.)

Kein Sonett-Cyklus, auch der erste nicht ausgenommen, weist deutlicher auf die Zeit seiner Entstehung hin als dieser. Als der Dichter diese Sonette schrieb, war sein Herz sehnsuchtskrank, voll von brennender, unbefriedigter Liebe. Die Reihe von konventionellen Gedanken und Bildern, der italienische Stil kann nur den Unkundigen täuschen. Es müßte ein jeder poetischen Empfindung verschlossenes Herz sein, das bei der Lektüre des Romeo von der befremdenden Einkleidung verliebter Gefühle, der Spitzfindigkeit und Uebertreibung des Ausdrucks, der Hyperbeln- und Antithesenfülle, den Wortwitzgefechten einzig und allein unangenehm berührt wäre, und nicht angesteckt und ergriffen von der verzehrenden Leidenschaft, dem Gluthmeer, das unter der machtlosen, nichts bedeutenden Hülle jener Formalien wogt und sie überall durchbricht. Ganz der nämliche Ton, ganz die nämliche Wirkung in diesen Sonetten: der verbannte Romeo könnte sie ebenso gut an Julia gerichtet haben, wie der reisende Dichter an seine entfernte Geliebte. Und ebenso gut könnte man das historische Faktum abstreiten wollen, daß Sidney Penelope Rich geliebt habe, auf Grund jener italienischen Aeußerlichkeiten, denen der Dichter in seinen Sonetten ein zu großes Gewicht beizumessen scheint — als behaupten, daß diese Gedichte Shakespeare's — z. B. das 97. — bloße Studien im italienischen Stile ohne persönliche Betheiligung des Verfassers wären. Die Gedanken dieser Sonett-Reihe, ebenso wie die der ersten, beherrschten den Dichter zu einer bestimmten Zeit so ausschließlich, daß sie wiederum unbewußt und unwillkürlich in die um dieselbe Zeit verfaßten Dichtungen übergingen. Eine ansehnliche Summe solcher Gedanken-Parallelismen wird die Richtigkeit dieser Behauptung, wie die Berechtigung unseres Verfahrens darthun.

Die Gedanken des 50. Sonettes finden sich wieder in Richard II.:

Digitized by Google

How heavy do I journey on the way,
When what I seek, my weary travel's end,
Doth teach that ease and that repose to say,
„Thus far the miles are measured from thy friend!"
— — — — — — — — — — —
My grief lies onward, and my joy behind. Sonn. 50.

Bolingbroke sagt:

Nay, rather every tedious stride I make
Will but remember me what a deal of world
I wander from the jewels that I love. Rich. II. I, 3, 268.

Darauf antwortet Gaunt:

Look, what thy soul holds dear, imagine it,
To lie that way thou go'st, not whence thou comest.
Rich. II, I, 3, 286.

Im 51. Sonett heißt es:

Then (wenn ich zurückkehre) *should I spur, though mounted on the wind,*
In winged speed no motion shall I know.

In Gentl. (II, 7, 11):

Much less shall she (be weary) who hath Love's wings to fly.

Für diese und die folgenden Verse des Sonettes macht Dowden in seiner Sonett-Ausgabe auf die Verse 300—312 von Ven. aufmerksam, aus denen Shakespeare offenbar den Vergleich mit einem liebeswüthigen Hengste ('*neigh*') geschöpft hat.

. . . your love taught it (the mind) this alchemy,
To make of monsters and things indigest
Such cherubins that your sweet self resemble,
Creating every bad a perfect best. Sonn. 114.

Things vile and base, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity. Mids. I, 1, 232.

Ein ähnlicher Gedanke findet sich in John V, 7, 26; und das Wort '*indigested*' (formlos, chaotisch) findet sich nur noch 2 mal: 2 H. VI. V, 1, 157 und 3 H. VI. V, 6, 51. Der Gegensatz zwischen '*cherubin*' *und* '*devil*' Troil. III, 2, 74; A Ls. Compl. 316—19.

Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart. Sonn. 24.

to sit and draw
His arched brows, his hawking eye, his curls,
In our heart's table. All's I, 1, 104.

Till now infixed I beheld myself
Drawn in the flattering table of her eye. John II, 1, 503.

Vergl. auch 3 H. VI. III, 3, 63.

Digitized by Google

Der Ausdruck '*stell*' ist in gleicher Weise gebraucht Lucr. 1444. Auch in Rom. IV, 1, 100; L. L. V, 2, 848 und R. III, V, 3, 116 sind die „Augen Fenster für das Herz", und die Verse L. L. II, 244 ff. klingen an dieses Sonett an. Die spitzfindige Wendung der Verse 11, 12:

(*Thine eyes*) *Are windows to my breast, where-through the sun*
Delights to peep, to gaze therein on thee —

kehrt ähnlich wieder im Midsummer Night's Dream:

Nature shows art,
That through thy bosom makes me see my heart.
Mids. II, 2. 105.

(*Thy shadow*) . . . *like a jewel hung in ghastly night,*
Makes black night beauteous and her old face new. Sonn. 27.

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear. Rom. I, 5, 47.

clouds do blot the heaven. Sonn. 28.

misty vapours blot the sky. Ven. 184.

When sparkling stars twire not, thou gild'st the even. Sonn. 28.

Fair Helena, who more engilds the night
Than all yon fiery oes and eyes of light. Mids. III, 2, 187.

Dazu Rom. I, 2, 25.

Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form form happy show . . .
When to unseeing eyes thy shade shines so. Sonn. 43.

(Romeo erzählt seinen Traum, in dem er todt war und Julia ihn mit Küssen zum Leben erweckte:)

Ah me! how sweet is love itself possess'd,
When but love's shadows are so rich in joy. Rom. V, 1, 10.

All days are nights to see till I see thee
And nights bright days when dreams do show thee me. Sonn. 43.

. . . *dark shall be my light, and night my day.*
2 H. VI. II, 4, 40.

It is not night when I do see your face. Mids. II, 1, 221.

S. auch Rom. III, 2, 17 und Temp. III, 1, 33.

It is my love that keeps mine eye awake;
Mine own true love that doth my rest defeat,
To play the watchman ever for thy sake. Sonn. 61

Love hath chas'd sleep from my enthralled eyes,
And made them watchers of my own heart's sorrow.
Gentl. II, 4, 134.

Digitized by Google

Derselbe Gedanke liegt zu Grunde der Stelle I, 1, 31.

. . my sick heart commands mine eyes to watch. Ven. 584.

Den Gedanken des 44. Sonettes giebt die folgende Stelle:

My thoughts do harbour with my Silvia nightly,
And slaves they are to me that send them flying:
O! could their master come and go as lightly,
Himself would lodge, where senseless they are lying.
Gentl. III, 1, 140.

oder:

love's heralds should be thoughts,
Which ten times faster glide than the sun's beams.
Rom. II, 5, 4.

Vergl. auch Rom. II, 1, 2 und L. L. IV, 3, 327 und hinsichtlich des Ausdrucks '*large lengths of miles*' John I, 1, 105.

But thou, to whom my jewels trifles are . . .
Thou, best of dearest and my only care
Art left the prey of every vulgar thief.
Thee have I not lock'd up in any chest . . .
Save . . . in my breast. Sonn. 48.

Or why is Collatine the publisher
Of that rich jewel he should keep unknown,
From thievish ears, because it is his own? Lucr. 33.

For truth proves thievish for a prize so dear. Sonn. 48.

Rich preys make true men thievish. Ven. 724.

Suffolk nennt das Herz Margaret's, das er mit in die Verbannung nimmt:

A jewel, lock'd into the wofull'st cask
That ever did contain a thing of worth. 2 H. VI. III, 2, 409.

Das gleiche Bild John V, 1, 40; R. II, I, 1, 180. Vergl. auch As I, 3, 112 und Cymb. III, 4, 70.

Die Verse:

For where thou art, there is the world itself,
With every several pleasure in the world,
And where thou not art, desolation. (Suffolk) 2 H. VI. III, 2, 362.

und

Silvia is myself: banish'd from her,
Is self from self; a deadly banishment.
What light is light, if Silvia be not seen?
What joy is joy, if Silvia be not by? Gentl. III, 1, 172.

erinnern lebhaft an das 97. Sonett.

When proud-pied April, dress'd in all his trim,
Hath put a spirit of youth in everything,
That heavy Saturn laugh'd and leap'd with him. Sonn. 98.

Digitized by Google

Such comfort as do lusty young men feel
When well-apparell'd April on the heel
Of limping winter treads, even such delight
Among fresh female buds shall you this night
Inherit at my house. Rom. I, 2, 26.

Auffallende Parallelen zu den Versen:

The lily I condemned for thy hand 6
The roses fearfully on thorns did stand, 7
One blushing shame, another white despair . . . 9 10
A vengeful canker eat him (a rose) up to death — Sonn. 99.

bilden die folgenden beiden Stellen, besonders die letztere:

. . . The colour in thy face,
That even for anger makes the lily pale,
And the red rose blush at her own disgrace. Lu. 477.

Plantagenet. *Meantime your cheeks do counterfeit our roses;*
For pale they look with fear, as witnessing
The truth on our side.
Somerset. *No, Plantagenet,*
'Tis not for fear, but anger, that thy cheeks
Blush for pure shame to counterfeit our roses,
And yet thy tongue will not confess thy error.
Plantagenet. *Hath not thy rose the canker, Somerset?*
Somerset. *Hath not thy rose a thorn, Plantagenet?*
Plantagenet. *Ay, sharp and piercing, to maintain his truth*
Whiles thy consuming canker eats his falsehood.
1 H. VI. II, 4, 62.

. . . like a canker in a fragrant rose. S. 95. 2

This canker, that eats up love's tender spring. Ven. 656.

Full soon the canker death eats up that plant. Rom. II, 3, 30.

Schießlich mögen noch einzelne bemerkenswerthe Aehnlichkeiten im Ausdrucke erwähnt werden. Zu '*drink up flattery*' (Sonn. 114, 2):

And how his silence drinks up this applause.
(Diomedes mit Bezug auf Ajax.) Troil. II, 3, 211.

Daneben '*drink words*' Rom. II, 2, 58; Cymb. I, 1, 100 — '*tidings*' As III, 2, 214.

mine eye is famish'd for a look. Sonn. 47.

Whilst I hat ome starve for a merry look. Err. II, 1, 88.

the gentle closure of my breast. Sonn. 48.

the quiet closure of my breast. Ven. 782.

Sonn. 97: '*teeming autumn*', Mids. II, 1, 112: '*childing autumn*', Meas. I, 4, 43, '*teeming foison*'. Das Verb '*recure*' kommt außer

Digitized by Google

im 45. Sonett nur noch in Tit. III, 1, 90; Ven. 465; R. III, III, 7, 130 vor.

Wenn wir die vereinzelten Anklänge der späteren Dramen mit den zahlreichen frappanten Parallelen von Romeo, Venus, Midsummer Night's Dream, Lucrece, und Henry VI. zusammenhalten, so kann es nicht zweifelhaft sein, in welche Zeit diese Sonette gehören. Und erinnern wir uns, daß die Parallelstellen zu den Prokreations-Sonetten ebenfalls vorwiegend in Venus und Romeo, demnächst in Lucrece und Midsummer Night's Dream gefunden wurden, so ergiebt sich der Schluß von selbst, daß diese Liebes-Sonette ungefähr zu derselben Zeit, wie jene Freundschafts-Sonette verfaßt wurden. Daraus können wir aber zugleich die Berechtigung herleiten, jene ersten Liebes-Sonette wenigstens zum Theil etwas weiter zurückzuschieben, vor die Prokreations-Sonette. — Die folgende Reihe wird über das genauere Datum dieser Erstlings-Produkte bestimmteren Aufschluß geben.

6. Liebes-Lust und -Leid.

(75. 131. 132. 127. 21. 130. 56. 94. 69. 70. 95. 96. 36. 57. 58. 149. 91—93. 49. 87. 151.)

Daß diese Sonette mit den „Reiseliedern“ am engsten zusammen gehören, ergiebt sich zunächst aus einer Reihe von Parallelismen: 48, 5: 131, 4; 47, 3: 75, 10; 97, 1: 56, 13; 99, 11: 94, 11; 97, 11: 94, 9.

An die früheren Sonetten-Reihen finden sich nur wenige Anklänge. Wie in 69, 13, so wird auch in 54, 9—12 (3)[1]) dem '*show*' der '*odour*' (im Sinne von „Ruf, Ruhm“) entgegengesetzt und der nämliche Blumenvergleich, wie im 54., findet sich im 5. (1) mit der Antithese '*show*' und '*substance*'. Vergl. ferner 68, 3 (2) mit 127, 4. Der gleiche Ausdruck findet sich in Sonn. 95, 11 und 22, 5. —

Fragen wir nun nach dem Zusammenhange dieser Sonette mit den Dramen, so treten zwei derselben vor allen übrigen als besonders nahestehend hervor: Love's Labour's Lost und Two Gentlemen.

Fände sich in dem ersteren nur jene in der Einleitung citirte Paraphrase des 127. Sonettes, so wäre man dadurch allein schon

---

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Kapitel.

Digitized by Google

berechtigt, die Abfassung beider Dichtungen in dieselbe Zeit zu versetzen, d. h. die des Dramas etwas später als die des Sonettes. Diese Annahme wird noch fester begründet durch weitere auffallende Parallelen. So finden wir das 57. Sonett mit wörtlichen Anklängen wieder in den Versen:

That same Biron I'll torture ere I go
O that I knew he were but in by the week!
How I would make him fawn and beg and seek,
And wait the seasons and observe the times,
And spend his prodigal wits in bootless rhymes,
And shape his service wholly to my hests. L. L. V, 2, 60.

(Vergl. zu der Fortsetzung 58 (speziell V. 13.) Oth. III, 3, 167.) Desgleichen wird der Gedanke des 131. Sonettes, '*black is fair*' in dem Drama zweimal wiederholt.

No face is fair that is not full so black. L. L. IV, 3, 253.

And therefore is she born to make black fair. (Biron) ib. 261.

Der Beginn des 94. Sonettes:

They that have power to hurt and will do none —

erinnert an die Charakteristik Dumaine's:

Most power to do most harm, least knowing ill. L. L. II, 1, 58.

Und man hört offenbar den Dichter des 21. und 130. Sonettes, wenn Biron die poetischen Liebeswerbungen im althergebrachten Stile verschwört (gleichfalls in Sonett-Form):

O! never will I trust to speeches penn'd . . .
Nor woo in rhyme, like a blind harper's song;
Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-piled hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical; these summer-flies
Have blown me full of maggot ostentation:
I do forswear them; and I here protest . . .
Henceforth my wooing mind shall be express'd
In russet yeas and honest kersey noes. L. L. V. 402.

Die eigenthümliche Komposition des 57. Sonetts '*world-without-end*' kehrt nur noch einmal wieder L. L. V, 2, 799.

In Two Gentlemen klingt an das 131. Sonett und die oben citirten Verse aus L. L. an:

Though ne'er so black, say they have angels' faces.
Gentl. III, 1, 103.

Digitized by Google

An die Verse desselben Sonetts:

Far well thou know'st to my dear-doting heart
Thou art the fairest and most precious jewel —

erinnert die Stelle II, 4, 169:

she is my own,
And I as rich in having such a jewel
As twenty seas, if all their sand were pearl.

Den Gegenstand des 75. Sonetts geben die folgenden Verse wieder:

O! knowst thou not, his looks are my soul's food?
Pity the dearth that I have pined in,
By longing for that food so long a time. Gentl. II, 7, 15.

Vergl. zu diesem Sonett auch Lucr. 97. Zu den letzten Versen des 149. Sonetts entspricht die Stelle:

If you love her, you cannot see her . . .
Because love is blind. Gentl. II, 1, 74.

Die Worte '*canker vice the sweetest buds doth love*' (Sonn. 70) werden wiederholt:

in the sweetest bud
The eating canker dwells. Gentl. I, 1. 42.

Aehnlich John III, 4, 82. Auch zu dem Vers:

Thou mak'st faults graces that to thee resort. Sonn. 96.

findet sich eine wörtliche Parallele:

. . *this word (wealth) makes faults gracious.* Gentl. III, 1, 377.

Demnächst sind zwei Stellen aus Taming of the Shrew anzuführen. Die Verse:

Thus have I had thee, as a dream doth flatter,
In sleep a king, but waking no such matter — Sonn. 87.

weisen deutlich auf das Vorspiel hin:

It would seem strange unto him when he waked.
Even as a flattering dream or worthless fancy.
Shrew Ind. 1, 43. Vergl. Rom. V, 1, 1.

Auffallend ist die folgende Parellelstelle:

And truly not the morning sun of heaven
Better becomes the grey cheeks of the east, . . .
As those two mourning eyes become thy face. Sonn. 132.

What stars do spangle heaven with such beauty
As those two eyes become that heavenly face. Shrew IV, 5, 31.

Digitized by Google

Aehnlich Lucr. 13. Ferner:

> *For sweetest things turn sourest by their deeds.* Sonn. 94.
> *The sweets we wish for turn to loathest sours.* Lucr. 867.

An das 151. Sonett erinnert die Strophe Lucr. 428. Das Bild vom Wolf und Lamm findet sich in gleicher Verwendung Lucr. 165.

Die Parallelismen der übrigen jugendlichen Dichtungen fallen wenig ins Gewicht; nur einer ist merkwürdig:

> *Like one that stands upon a promontory,*
> *And spies a far-off shore where he would tread,*
> *Wishing his foot were equal with his eye,*
> *And chides the sea that sunders him from thence . . .*
> *So do I wish the crown, being so far off.* 3 H. VI. III, 2, 135.

Denselben Vergleich finden wir in 56, 9—12. Beachtenswerth auch wohl der übereinstimmende Ausdruck

> *When I shall see thee frown on my defects —* Sonn. 49.

und

> . . *Richard, do not frown upon my faults.* 3 H. VI. V, 1, 101.

Anklänge an das 75. Sonett enthalten ferner: (9. 10) Per. V, 1, 113; (8) Ven. 78; (6. 13.) Ven. 534 — an das 149. (7. 8. 11. 12) Mids. I, 1, 193. Der eigenthümliche Gebrauch des Wortes '*drudge*' im 151. Sonett erscheint auch All's I, 3, 49; der Gedanke '*conscience is born of love*' wird in. Wiv. V, 5, 31 umgekehrt: *now is Cupid a child of conscience!*

Unter den späteren Dramen tritt Antony and Cleopatra hervor, in dessen Heldin wir mit einiger Berechtigung ein Portrait der Sonett-Dame sehen dürfen (vergl. Herrig's Archiv Band LX, 59): an 58, 5 erinnert III, 11, 58, an 56, 1—8 II, 2, 240, desgl. Tw. II, 4, 100; an 56, 9 Oth. I, 3, 259. Sehr ähnlich den Versen:

> *Who hateth thee that I do call my friend?*
> *On whom frown'st thou that I do fawn upon?* Sonn. 149, 5, 6.

sind die Worte der Beatrice (Ado V, 2, 71):

> *I will never love that which my friend hateth —*

und Katharina's an Heinrich VIII:

> *Which of your friends*
> *Have I not strove to love although I knew*
> *He were mine enemy? what friend of mine*
> *That had to him derived your anger*
> *Did I continue in my liking?* H. VIII, II, 4, 29.

Zu 21, 14 vergl. Troil. IV, 1, 78.

Digitized by Google

Aehnliche oder gleiche Ausdrücke und Wendungen sind die folgenden: '*Sovereign*' (Geliebte) 57, 6 und All's I, 1, 183. — Haare '*wire*' 130, 4 und nur noch John III, 4, 64 — '*advised respects*' 49, 4 und John V, 2, 214 — '*affection's edge*' 56, 2 und Shrew I, 2, 73 — '*we must be twain*' 36, 1, Rom. III, 5, 240 und Troil. III, 1, 110 — '*cheeks of heaven* 132, 6 und R. II, III, 3, 57 — '*love groans*' 131, 6 und Rom. II Chor. 3 — 75, 2 und Lucr. 796. Da sie sich fast nur in jugendlichen Dramen finden, so sind sie geeignet, die obigen Parallelstellen zu stützen.

Wie stellt sich nun Romeo diesen Sonetten gegenüber? Auch hier finden sich zwei Gedanken der Sonette ausführlich dargestellt: der Gedanke des 94. Sonetts '*corruptio optimi pessima*' in Rom. II, 3, 19; und der platonische des 95., daß die Körperschönheit zwar die Spiegelung der Seelenschönheit sein sollte, aber nicht immer ist, daß oft eine häßliche Seele in einem schönen Körper wohnt (Rom. III, 2. 80). Aber beide Gedanken sind Lieblings-Ideen des Dichters, sie finden sich in frühen und späten Dramen; die erste in R. II. III, 2, 135; 2 H. IV. IV, 4, 54 und H. VIII. I, 2, 115, die zweite in Lucr. 1519; A Ls. Compl. 172, 316; Alls' I, 1, 48; Merch. I, 3, 100; Tw. I, 2, 48; III, 4, 399; Haml. IV, 5, 88. Meas. III, 1, 95; III, 2, 285; Cymb. V, 4, 134. Jene Stellen können also trotz ihrer Aehnlichkeit nicht als beweisend betrachtet werden. Dem gegenüber vergleiche man die klassische Darstellung der Liebesleidenschaft in Sonett 75 mit einer Stelle aus Romeo, die direkt an eins der werthlosesten Sonette Petrarca's erinnert (I, 90, Marsand):

Why, then, O brawling love! O loving hate!
O any thing, of nothing first create!
O heavy lightness! serious vanity!
Mis-shapen chaos of well-seeming forms!
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!
This love feel I, that feel no love in this. Rom. I, 1, 182.

So ist es wohl kennzeichnend für das gegenseitige Alters-Verhältniß dieses Dramas (in erster Redaktion) auf der einen und Love's Labour's Lost und Sonett 75 auf der andern Seite, wenn Shakespeare in dem ersteren noch ganz in der italienischen Manier befangen erscheint, während er sie in dem letzteren verspottet und in diesem Sonett sich darüber erhebt.

Ich finde zwischen Romeo und Love's Labour's Lost den-

Digitized by Google

selben auffallenden Unterschied im Stile, wie zwischen dem Sonett 99 (Reiselied) und dem 21. der gegenwärtigen Reihe. Im ersteren vergleicht der Dichter die Reize seiner Geliebten mit allen möglichen schönen Frühlings-Blumen — ganz im Stile der andern Sonettisten, aber nicht abgeschmackt wie sie, sondern anmuthig, sinnig, empfindungsvoll; im letzteren macht er sich über eine Art des Schönheitspreises lustig, der „Sonn' und Mond und Erd' und Meer, des Frühlings Erstlingsblumen, und alle möglichen seltenen Dinge, die das Himmelsgewölbe umschließt", zum Vergleiche heranzieht. Das 21. Sonett ist ein Absagebrief an jene Manier, in der er selbst noch vor Kurzem befangen gewesen ist, und das 130. die praktische Ausführung seines Entschlusses. Hier heißt es: „Mein Liebchen ist durchaus nicht so wie die eurigen, sie hat keine Sonnenaugen, keine Korallenlippen, keine Schneebrüste, keine Wangen wie rothe und weiße Rosen, ihre Stimme ist nicht Musik[1]), ihr Gang nicht das Schweben einer Göttin, und doch ist sie für mich die schönste von allen." Das 130. Sonett ist die vollkommenste Kontradiktion des 99. Und vergleichen wir die ganzen Sonettreihen, die Reiselieder und LiebesLust und -Leid, so finden wir denselben Gegensatz durch sie hindurch geführt: die erstere ganz unter die Herrschaft des italienischen Geschmackes und der italienischen Liebestheorien gebannt, wenn auch poetisch erlöst durch die Echtheit der Empfindung; die letztere so frisch und ungekünstelt, so ungemischt poetisch, wie sie nur von einem Dichter ausgehen kann, der ein Drama schreibt mit der Tendenz, die euphuistische Unnatur zu geißeln. Es ist offenbar eine entschiedene Aenderung der poetischen Richtung eingetreten. Wodurch ist sie hervorgerufen? Bezeichnet sie einfach den Sieg der gesunden Natur unseres Dichters, oder haben bestimmte Veranlassungen den Anstoß gegeben? Wir weisen die erstere Annahme als die nächstliegende nicht von der Hand, wenn wir zu der letzteren uns ebenfalls hinneigen.

Die Aenderung der Richtung tritt offenbar ein — sicherlich nach der Reise, möglicherweise während derselben. Sollten wir mithin nicht die Reise für eine Veranlassung derselben halten können? Wie, wenn sie den Dichter nach Italien führte und ihm Gelegenheit gab die Kunst, für die man in England begeistert war, aus der

---

[1]) Und das 128. Sonett? — singt
When thou, my music, music play'st.



Quelle in sich aufzunehmen? Wie, wenn ihn der Genuß Anfangs berauschte, später übersättigte? wenn ihm mit der Ernüchterung die Einsicht kam, daß der hohle Prunk glänzender Vergleiche, das eitle Verstandesspiel der Wortwitze und Konzepte wohl geeignet sei, die Empfindungsschwäche des leichtlebigen, frivolen, sinnlichen Südländers zu verdecken; daß solches Flitterwerk aber im Widerspruch stehe mit der ernsten Tiefe nordischer Gefühlsäußerung, die nur eines keuschen Schmuckes bedarf, um schön zu sein. — Ich kann diese Annahme nicht für zu kühn halten nach der Veröffentlichung der „Italienischen Skizzen" von Th. Elze[1]); eine italienische Reise des Dichters scheint mir ebenso wahrscheinlich zu sein, wie manche andere Daten seines Lebens, die dokumentarisch nicht erwiesen sind und doch allgemein für wahr gehalten werden. Daß er die uns im Merchant of Venice entgegentretende Lokalkenntniß, daß er die Kunde von merkwürdigen Familienvorgängen in Venedig, wie sie der Othello zeigt, aus Reisebeschreibungen und durch Hörensagen erworben haben soll, ist gewiß eine Hypothese von viel größerer Unhaltbarkeit.

Noch eine andere Veranlassung ist denkbar. Der Dichter ist in diesen Sonetten offenbar aus der Rolle eines von fern schmachtenden Verehrers herausgetreten, ein erhörter beseligter Liebhaber. Jene italienischen Formalien aber mußten sich ihm in ihrer ganzen Aermlichkeit und Leerheit enthüllen, wenn sie gemessen wurden an einer Leidenschaft, die die Grundvesten seines starken Geistes erschüttern sollte. So mochte die neugebärende, ihn über sich selbst erhebende Kraft einer tiefen Liebe diese Entwickelung seines künstlerischen Erkennens befördert haben.

Wie dem auch sein mag, gewiß ist das Faktum dieser Entwickelung, und es handelt sich nur darum festzustellen, um welche Zeit sie etwa stattfand, und damit einen festen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus man die Chronologie der Sonette annähernd bestimmen kann. Die Frage präzisirt sich dahin: Wann wurden Sonett 127 und Love's Labour's Lost, welche den Wendepunkt von der konventionellen zur originalen Lyrik markiren, verfaßt?

Im 94. Sonett, das auch zu dieser Reihe gehört, befindet sich der Schlußvers:

Lilies that fester smell far worse than weeds.

---

[1]) Jahrbücher XIII—XV.



Dieser Vers kehrt wieder in einem Drama Edward III., von unbekanntem Verfasser, das im Jahre 1596 zuerst gedruckt wurde, wo es bereits ein bekanntes Bühnenstück war; denn der Titel enthält die Worte: '*Sundry times played about the city of London.*' Von Friesen begründet in einer eingehenden Untersuchung über dieses Stück (Jahrbuch II) die Ansicht, daß es schon mehrere Jahre vor seinem Drucke, vielleicht schon 1593, entstanden sein muß, und daß der Verfasser, nicht Shakespeare selbst, wie einige Kritiker angenommen haben, sondern ein Freund des Dichters, den Vers aus dem ihm bekannten Sonette entlehnte. Die umgekehrte Annahme, daß Shakespeare den Vers aus dem bekannten Stücke hinübergenommen habe, wird dadurch unhaltbar, daß der Vers im Sonette ein organischer, integrirender Theil des Ganzen ist, wogegen er im Drama nur lose angehängt ist und ebenso gut fehlen könnte. Eine Vergleichung des betreffenden Sonettes mit der Stelle des Dramas, in welcher Graf Warwick seine Tochter ermahnt, den unehrenhaften Anträgen des Königs zu widerstehen, macht das Verhältniß vollkommen klar:

That sin doth ten times aggravate itself
That is committed in a holy place:
An evil deed done by authority
Is sin and subornation: Deck an ape
In tissue, and the beauty of the robe
Adds but the greater scorn unto the beast.
A spacious field of reasons could I urge
Between his glory, daughter, and thy shame:
That poison shows worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies that fester smell far worse than weeds;
And every glory that inclines to sin,
The shame is treble by the opposite.

Außerdem ist es undenkbar, daß das Sonett etwa ums Jahr 1596 oder noch später verfaßt sein könnte; denn soviel wird hoffentlich die bisherige Untersuchung sicher gestellt haben, daß alle diese Sonette aufs Engste an die jugendlichen Dramen und Epen geknüpft sind. — Nun ist aber Sonett 127 jedenfalls früher verfaßt, als Sonett 94, denn jenes stammt aus der glücklichsten, von eifersüchtigen Bedenken freien Zeit des Verhältnisses. Wenn wir uns also der v. Friesen'schen Ansicht anschließen, so würden wir die Abfassung des 127. Sonettes und von Love's Labour's Lost in das Jahr 1592 oder noch früher zu versetzen haben..

Digitized by Google

Ich bin nun so glücklich gewesen, ein m. E. sehr gewichtiges Beweismittel aufzufinden, das dieses oder das vorhergehende Jahr als die thatsächliche Abfassungszeit bestätigt. Im Pierce Penniless des Th. Nash (1592) findet sich folgende Stelle:

> *Somtimes (because Love commonly wears the liverie of wit) hee [viz. the upstart] will be an Inamorato Poeta, and sonnet a whole quire of paper in praise of Ladie Manibetter, his yelow-faced mistress.* (Bei Elze, Shakespeare 496.)

Nash hatte sich bereits zweimal vorher in satirischem Sinne mit den Leistungen Shakespeare's beschäftigt (s. Elze 98 und 164): in seiner Vorrede zu Greene's Menaphon 1589 und in seiner '*Anatomie of Absurditie*' 1590. In der letzteren Stelle, die Elze ebenfalls auf Shakespeare bezieht, spricht er bereits von dessen lyrischen Leistungen, von '*new found songs and sonnets which every red nose fiddler hath at his fingers' end!*' Ist dadurch die Wahrscheinlichkeit eines zweiten Ausfalls gegen denselben Sonett-Dichter gegeben, so wird sie geradezu über allen Zweifel erhoben durch den Wortlaut. Hätte Nash den landläufigen Sonettisten einen Hieb versetzen wollen, so hätte er von einer '*rose and lily faced mistress*' sprechen müssen, denn eine brünette *(yellow-faced)* Geliebte wird von Niemandem besungen, weil brünett für häßlich gilt. Shakespeare-Biron allein und der ganzen Welt zum Trotz — sie rühmen sich dessen selbst — besingen eine '*yellow-faced mistress*'; und eine wie große Abnormität eine solche Geschmacksrichtung für jene Zeit war, beweisen die Reden des Königs von Navarra und seiner Genossen, ja Shakespeare selbst hat nicht den Muth, „denen zu widersprechen, welche behaupten, daß ihr Gesicht nicht die Macht hat, Liebesseufzer zu erwecken.“ (Sonn. 131.) Der Name *Manibetter* (Viele sind besser) paßt außerdem vortrefflich auf die Sonett-Dame sowohl in körperlicher (Sonn. 130. 131) wie moralischer Beziehung. — In demselben Jahre gießt auch Nash's Freund, Greene, seine Galle über unsern Dichter aus in der bekannten Stelle, die von der '*upstart crow*' handelt (*A Groat's Worth of Wit* etc.). Da nun Shakespeare sicher in den ersten Neunzigern jene Sonette, wie Love's Labour's Lost, geschrieben haben muß, so läßt uns diese merkwürdige Stelle keinen andern Schluß übrig, als daß die betreffenden Sonette spätestens Anfang 1592 bekannt, also wahrscheinlich schon früher geschrieben waren. Da wir aber die Reiselieder ihrem poetischen Charakter nach mit Romeo früher als Love's Labour's Lost setzen müssen, so muß die Reise, die einen Sommer (97) und

Digitized by Google

einen Frühling (98) in sich faßt, höchst wahrscheinlich in den Jahren 1590/91 stattgefunden haben. Weiter wollen wir vor der Hand unsere Altersbestimmungen nicht ausdehnen, sondern später, nach Abschluß der jugendlichen Sonett-Periode, die Abfassungszeit der einzelnen Gruppen im Anschluß an die entsprechenden epischen und dramatischen Jugenddichtungen zu bestimmen suchen.

7. Eifersucht.

(150. 141. 148. 138. 143. 88—90. 147. 139. 140. 142. 152. 144. 133. 134. 137. 33—35. 40—42. 129. 146.)

Von diesen 24 Sonetten (außer 146) sind zwar 33—35, 40—42 an den Freund gerichtet, beziehen sich aber auch auf die Trennung von der Geliebten und sind daher nicht gesondert zu behandeln. Zunächst finden wir deutliche Anklänge an die vorige Gruppe: 57, 13, 14: 150, 5—8; 70, 7: 35, 4: 95, 1 — ferner an (5) 99, 12: 35, 4; an (2) 22, 12: 143, 10.

Was die Dramen betrifft, so stehen in erster Linie hinsichtlich der Parallelismen wieder Two Gentlemen und Love's Labour's Lost. Jener eben citirte Vers des 35. Sonettes findet sich in dem ersteren Drama wiederholt:

In the sweetest bud The eating canker dwells. Gentl. I, 1, 43.

Derselbe Gedanke, daß der Wurm gerade die schönsten Knospen heimsucht, findet sich überhaupt in den Jugenddichtungen häufig: Ven. 656; Lucr. 848; Rom. II, 3, 30; 2 H. VI. III, 1, 89; John III, 4, 82; aber auch Tw. II, 4, 114; Haml. I, 3, 39. — Fast wiederholt finden wir die folgende Stelle des 33. Sonetts:

. . . my sun one early morn did shine
With all-triumphant splendour on my brow;
But, out, alack! he was but one hour mine,
The region cloud hath mask'd him from me now.

O! how this spring of love resembleth
The uncertain glory of an April day,
Which now shows all the beauty of the sun,
And by and by a cloud takes all away. Gentl. I, 3, 84.

Genau derselbe Gedanke findet sich ausgesprochen in den folgenden Stellen:

And yet love knows it is a greater grief
To bear love's wrong than hate's known injury. Sonn. 40.

The private wound is deepest: O time most accurst,
'Mongst all foes that a friend should be the worst!
Gentl. V, 4, 71.

Digitized by Google

An das 152. Sonett

In loving thee thou know'st I am forsworn,
But thou art twice forsworn, to me love swearing . . .

erinnert augenscheinlich an

To leave my Julia, shall I be forsworn,
To love fair Silvia, shall I be forsworn;
To wrong my friend, I shall be much forsworn;
And even that power which gave me first my oath,
Provokes me to this threefold perjury. Gentl. II, 6, 1.

Mit Stellen aus Love's Labour's Lost stimmen die folgenden überein:

(Thou) art as black as hell, as dark as night. Sonn. 147.
O paradox! Black is the badge of hell,
The hue of dungeons, and the scowl of night.
(König in Bezug auf Rosaline.) L. L. IV, 3, 254.

Is't not enough to torture me alone? Sonn. 133.

That same Biron I'll torture ere I go. L. L. V, 2, 60.

Past cure I am, now reason is past care. Sonn. 147. ?

— past cure is still past care. L. L. V, 2, 28.

Vergl. auch R. II. II, 3, 171.

Why should my heart think that a several plot
Which my heart knows the wide world's common place?
Sonn. 137.

My lips are common though they several be. L. L. II, 1, 223.

Das 137. Sonett wird wiedergegeben in den Worten Biron's:

They are infected, in their heart it lies;
They have the plague, and caught it of your eyes.
L. L. V, 2, 420.

Wie im 139. Sonett, so wird auch L. L. IV, 3, 95 die Liebe '*fever*' genannt, und '*plague*', wie im 137., auch L. L. III, 203; IV, 3, 385; Tw. I, 5, 314.

Es finden sich ferner in den jugendlichen Historien — 1. 2. 3. Henry VI., John, Richard III., Richard II. — die bisher nur wenig hervorgetreten sind, eine Reihe von Parallelen zu diesen Sonetten; höchst auffallend ist die folgende:

Gentle thou art, and therefore to be won;
Beauteons thou art, therefore to be assailed. Sonn. 41.

She's beautiful, and therefore to be woo'd;
She is a woman, therefore to be won. 1 H. VI. V, 3, 77.

Digitized by Google

Henry IV. dieser Vergleich weiter fortgeführt wird und die Sonne wieder aus den Wolken tritt?

Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds,
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wonder'd at
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him. 1 H. IV. I, 2, 221.

Auch Troilus and Cressida bietet mehrere Parallelen. So kehrt der Grundgedanke des 137. Sonettes wieder in den Worten:

Minds sway'd by eyes are full of turpitude. Troil. V, 2, 107.
Me from myself thy cruel eye hath taken. Sonn. 133.
I have a kind of self, resides with you. Troil. III, 2, 155.

Wie im 147. Sonett, so wird auch in Troil. III, 2, 163 die Liebe der Vernunft als einander ausschließend gegenüber gestellt, was in jugendlichen Dichtungen wiederholt geschieht, so in Mids. III, 1, 147; Lov. 166; aber auch in Wiv. II, 1, 4.

Ein anderes späteres Stück bietet noch auffallendere Beziehungen auf diese Sonett-Reihe: es ist As You Like It. Der Dichter scheint diese Phase seines Verhältnisses in dem zwischen Silvius und Phebe nachgebildet zu haben. Man vergleiche z. B. das 143. Sonett mit den Worten, die der Schäfer zu seiner Geliebten spricht:

So holy and so perfect is my love,
And I in such a poverty of grace,
That I shall think it a most plenteous crop
To glean the broken ears after the man
That the main harvest reaps: lose now and then
A scatter'd smile, and that I'll live upon. As III, 5, 99.

Sie sind ganz im Tone dieses Sonetts gehalten. Interessant ist auch, daß die Geliebte des Silvius dasselbe Aeußere mit der in den Sonetten geschilderten Frau hat: '*inky brows*', '*black silk hair*', '*bugle eye-balls*' (V. 43 ff.).

Die flehenden Beschwörungen des 139. Sonettes richtet auch Silvius an Phebe:

Sweet Phebe, do not scorn me; do not, Phebe;
Say that you love me not, but say not so
In bitterness. The common executioner,
Whose heart th' accustom'd sight of death makes hard,
Falls not the axe upon the humbled neck
But first begs pardon: will you sterner be
Than he that dies and lives by bloody drops? As III, 5, 1.

Digitized by Google

Gedanken des 42. Sonettes finden wir in den folgenden Stellen:

Celia. *the duke*
Hath banish'd me, his daughter.
Rosal. *. . . That he hath not.*
Celia. *No, hath not? Rosalind lacks then the love*
Which teacheth thee that thou and I am one. As I, 3, 99.
. . . . love him because I do. (Rosalind zu Celia) As I, 3, 40.

Wie Shakespeare im 137. Sonett, so beklagt sich Rosalinde As IV, 1, 218 über

That blind rascally boy that abuses every one's eyes.

Vergleiche schließlich zu dem 150. Sonett As III, 5, 79.

Ich muß bekennen, daß ich auf Grund dieser auffallenden und der bereits früher gegebenen Parallelen vorübergehend geneigt war, die Abfassungszeit des Stückes in die ersten 90er Jahre zu verlegen. Aber einerseits das Bewußtsein, den meisten Autoritäten gegenüber mit meiner Ansicht nahezu allein zu stehen, andererseits der eigentliche Gedankengehalt des Stückes, der es an Hamlet, Ado, Merchant und Wives knüpft, wie sich später zeigen wird, machten es mir unmöglich. Und als ich die Sache genauer betrachtete, gewann sie doch ein anderes Ansehen. Es ist an und für sich unwahrscheinlich, daß ein Dichter es über sich gewinnen sollte, so furchtbare Gemüthsaufregungen, wie sie die Veranlassung dieser Sonette sind, zu derselben Zeit, wo er sie durchzumachen hat, in einer andern Dichtung objektiv abzuschatten — ebenso unwahrscheinlich, wie es wahrscheinlich ist, daß die glücklichen und schönen Empfindungen des Dichters sich in seinen Werken wiederholt wiederspiegeln. So nahe zwei jugendliche Dramen diesem Sonett-Cyklus stehen — nicht bloß der Uebereinstimmung der Gedanken, sondern auch den in ihnen geschilderten Lebensverhältnissen nach — die Situation und Stimmung dieser Sonette finden wir in keinem von ihnen wieder: Biron wird zwar auch von Rosaline gequält, Valentin von seinem Freunde verrathen, beide aber sind glückliche Liebhaber. Und daß Shakespeare bei der Abfassung von As You Like It nicht mehr unter dem Druck jener Empfindungen stand, beweisen wohl die Worte Rosalindens (III, 5, 49), mit denen sie über eine so thörichte Liebe das Urtheil spricht:

You foolish shepherd, wherefore do you follow her,
Like foggy south puffing with wind and rain?
You are a thousand times a properer man
Than she a woman: . . . . .
'Tis not her glass, but you, that flatter her.

Digitized by Google

Die Hypothese Neil's, der annimmt, daß dieses Stück (zusammen mit Winter's Tale) vor 1592 verfaßt, später überarbeitet sei, und daß sich Greene's Schmähung (Ende 1592) auf den engen Anschluß Shakespeare's an die diesen Stücken zu Grunde liegenden Quellen bezieht, scheint mir daher unhaltbar. Damit ist aber nicht gesagt, daß es, wie Ulrici will, nothwendig nach 1598 entstanden sein soll, weil es von Meres nicht erwähnt wird und Marlowe's Hero and Leander, aus welchem ein Citat entlehnt ist, erst in diesem Jahre gedruckt wurde. Beide Gründe sind hinfällig: denn Meres nannte nur diejenigen Stücke, die ihm besonders gefielen, oder vielleicht seinem Gedächtniß gerade gegenwärtig waren, und da der Vers

Who ever loved that loved not at first sight?

in der 1. „Sestiad“ vorkommt, also von Marlowe selbst vor seinem Tode, 16. Juni 1593, und nicht etwa von seinem Fortsetzer Chapman, geschrieben sein muß, so war es sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare ihn schon in den ersten 90er Jahren kannte. Das wird auch eine spätere Klarlegung des Verhältnisses von Marlowe's Hero zu Shakespeare's Venus und den Prokreations-Sonetten ergeben. Die Einführung des Citates in As:

Dead shepherd, now I find thy saw of might:
Who ever loved etc.

scheint aber den skandalösen Tod des berühmten Dichters als etwas, das noch frisch in Aller Erinnerung ist, vorauszusetzen, und deshalb ist es wohl möglich, daß das Stück wenige Jahre nach demselben, vielleicht 1596 oder gar 1595, entstanden ist, als schon etwa 3 Jahre über die traurigen Liebes-Erlebnisse des Dichters dahingegangen waren.

Die Anklänge, welche Antony and Cleopatra an diese Sonett-Serie enthält, sind womöglich noch merkwürdiger und doch wird Niemand daran denken können, die Abfassungszeit dieses Stückes in die ersten 90er Jahre zu versetzen. Das 149. Sonett ist offenbar aus ganz derselben Situation herausgedichtet, wie sie der 3. Scene des I. Aktes zu Grunde liegt. Als Antonius nach Italien — wie Cleopatra meint, zu seiner Frau Fulvia — zurückkehren will, wirft ihm die Königin mit Aufwendung aller schauspielerischen Fertigkeit, die ihr zu Gebote steht, Lieblosigkeit vor, weil ihr das der beste Weg scheint, um ihn an sich zu fesseln.

Digitized by Google

Fast mit denselben Worten, wie Shakespeare seine Geliebte (Sonn. 150), schildert Enobarbus die Cleopatra II, 2, 243:

. . . . . for vilest things
Become themselves in her.
She did make defect perfection. II, 2, 236.

Und ebenso spricht Antonius sich zu ihr aus I, 1, 48:

Wrangling queen!
Whom every thing becomes, to chide, to laugh,
To weep; whose every passion fully strives
To make itself, in thee, fair and admired.

In:

You take from me a great part of myself
Use me well in't. Ant. III, 2, 24.

finden wir den bereits angeführten Gedanken des 133. Sonettes wieder. — Im 137. Sonett sind des Dichters Augen

. . . anchor'd in the bay where all men ride.

Dasselbe Bild braucht Cleopatra von den auf sie gerichteten Augen des Pompejus I, 5, 33:

There would he anchor his aspect and die
With looking on his life.

Vergl. auch Meas. II, 4, 4 und Cymb. V, 3, 393.

Im Uebrigen sind die Parallelstellen in den späteren Dramen hier ebenso selten, wie bei den früheren Sonetten-Reihen. Nur eine von ihnen, die das Resultat der eigenen Erfahrungen des Dichters zu enthalten scheint, mag ganz angeführt werden. Man vergleiche das 41. Sonett und die Stelle:

Friendship is constant in all other things
Save in the office and affairs of love:
Therefore all hearts in love use their own tongues;
Let every eye negotiate for itself
And trust no agent; for beauty is a witch
Against whose charms faith melteth into blood. Ado II, 1, 182.

Vergl. Gentl. V, 4, 110.

Weitere Parallelen: zu Sonett 133, 9 in Meas. V, 1, 10 (*'bosom's ward'*); zu Sonett 147 in Meas. I, 2, 132 und Cor. I, 1, 181; zu Sonett 137, 5—8 in Tw. I, 5, 327; zu Sonett 143, 9, 10 in Wiv. II, 2, 216.

Ebenso wenig zahlreich sind die Anklänge in den allerfrühesten Dichtungen. Der Vergleich von der getrübten Quelle (Sonn. 35) kehrt wieder in 2 H. VI. III, 1, 101; IV, 1, 72; Shrew V, 2, 142

Digitized by Google

und Lucr. 577; 850; freilich auch Troil. III, 2, 70; III, 3, 311. Das Bild des 137. Sonettes vom Angelhaken und Köder, auf die Liebe angewandt, findet sich auch in Lucr. 103 und Rom. II Prol. 8. Daß die Liebe blind und urtheilslos ist, wird, wie im 148. Sonett, auch Mids. I, 1, 234 ausgeführt. Dem '*invite to any sensual feast*' in Sonett 141 entspricht '*invite [to] feasts of love*' in A. Ls. Compl. 181. Der Ausdruck „mit den Blicken verwunden" (Sonn. 139) erscheint auch Shrew V, 2, 138; 2 H. VI. III, 2, 51; 3 H. VI. I, 3, 17; ähnlich 3 H. VI. V, 6, 26; R. III. I, 2, 153; R. II. III, 2, 165. Eine auffallende Uebereinstimmung ist nicht darunter.

Das 129. Sonett, das einen Fluch auf die Fleischeslust enthält, könnte man seiner Parallelstellen wegen versucht sein, früher zu setzen. Der Dichter behandelt ähnliche Gedanken schon in seinen frühesten Dichtungen: Per. I, 1, 138; Lucr. 48, 212, 690, 705; besonders bemerkenswerth sind die Stellen Ven. 799 und 1136, aber auch All's III, 5, 20; Troil. I, 2, 312; Wiv. V, 5, 97 sind zu beachten. Da sie sich aber nirgends mit der erschütternden Energie aufgeführt finden, wie im 129. Sonett, so ist es wohl nicht ungereimt, dasselbe mit den letzten verzweiflungsvollen Liebessonetten in Verbindung zu bringen und es an das Ende des Verhältnisses zu versetzen.

Auch das ernste 146. Sonett möchte ich in die Zeit setzen, in welcher der Dichter, vom Freund und der Geliebten verlassen, in sich selbst Ruhe und Glück zu finden sucht; es erwähnt wenigstens den Freund nicht, wie es die späteren von einer pessimistischen Stimmung eingegebenen Gedichte thun. ('*Earth*' wird der Körper auch in Rom. III, 2, 59 genannt und der V. 7 verweist ebensowohl auf Sonn. 6 als auf R. III. III, 7, 76.)

8. Die jugendliche Sonett-Periode

in ihrem Verhältniß zu den anderen Jugenddichtungen.

Vor mir liegt eine Liste, in der jeder Parallelstelle ein Zeichen entspricht, das sie nach ihrer Bedeutsamkeit (s. die Einleitung) charakterisirt. Die Parallelstellen sind darin nach Sonett-Gruppen und Dramen geordnet, so daß man leicht ersehen kann, wieviel und wie beschaffene Uebereinstimmungen jedes Drama mit jeder Sonett-Reihe enthält. Das Bild, das diese Liste bietet, ist interessant genug, um eine Beschreibung desselben zu rechtfertigen.

Digitized by Google

Die einzelnen Kolumnen sind überschrieben mit den Epen und Dramen in der Reihenfolge, wie ich mir ihre Entstehung denke. Sie weicht nur wenig von der meist verbreiteten Annahme ab. Die erste Hälfte des Bogens wird von denjenigen Dichtungen eingenommen, deren Abfassung gewöhnlich in oder vor das Jahr 1594 gesetzt wird (18 Stücke, s. S. 234); die zweite von den späteren Dramen. Die Rubriken der 7 ersten Sonett-Reihen unter diesen 18 Dichtungen sind nun stark mit Zeichen angefüllt; in den Kolumnen der übrigen Dramen erscheinen die Zeichen sporadisch, nur Troil., As und Ant. treten in der Rubrik „Eifersucht“ hervor, weil sie, wie oben entwickelt, ähnliche Verhältnisse behandeln, zu denen die eigenen Erfahrungen des Dichters wahrscheinlich den Stoff gegeben haben.

Wie das Verhältniß der beiden Bogenhälften ist, ergiebt sich am besten durch Zahlenangaben. Auf der ersten stehen in 18 Kolumnen (für 18 jugendliche Dichtungen) und 7 Rubriken (für 7 Sonettreihen) 344 Parallelstellen verzeichnet, auf der zweiten auf dem gleichen Raume in 22 Kolumnen (für die 22 späteren Dramen) 91, wovon ein Drittel (35) allein aus dem angeführten Grunde auf Troil., As und Ant. fällt. Ein Drittel von diesen (32) enthalten bloße Ausdrucks-Aehnlichkeiten, von den übrigen 59 Uebereinstimmungen des Gedankens entfallen 27 auf jene drei Stücke, auf die übrigen 19 nur 32. Dem gegenüber haben jene 18 jugendlichen Dichtungen 128 Uebereinstimmungen im Ausdruck, 184 im Gedanken und 32 frappante beweiskräftige Parallelstellen. Darin liegt, wie ich glaube, ein schwer anfechtbarer Beweis, daß die bisher behandelten Sonette spätestens in den ersten neunziger Jahren verfaßt sein müssen.

Sehen wir uns nun die erste Bogenseite genauer an, so bemerken wir gleich am Anfange eine Stelle, die der zweiten Seite ähnlich sieht, fast so leer an Zeichen ist wie sie. Es sind die Kolumnen unter Tit., Per., Err., die zusammen nur 28 Parallelstellen, darunter keine von hervorragender Bedeutung, aufweisen. Von diesen 28 Parallelstellen stehen 19 in den 4 ersten Rubriken, gehören also den jugendlichsten Sonetten an, und unter den 3 Stücken zeichnet sich Err. durch seine verhältnißmäßig starken Anklänge an die Prokreations-Sonette aus. Die allgemeine Annahme, daß Shakespeare diese 3 Stücke in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthaltes verfaßt habe, wird also durch die geringe Anzahl ihrer Parallelismen mit den Jugend-Sonetten bestätigt. Err.

Digitized by Google

scheint zuletzt verfaßt zu sein. Sicher ist, daß sie vor die jugendliche Sonett-Periode fallen. Der Dichter kannte während der Abfassung des Tit. und Per. die Theorien der italienischen Platoniker noch nicht. Nur dadurch ist es erklärlich, daß diese Gedanken, die aus den Sonetten in alle gleichzeitigen Dichtungen, selbst die Historien übergehen, in ihnen allein nicht zu finden sind. In Err. erscheinen sie bereits. Daß sie aber hier ihr Debüt geben, erhellt aus der Geringfügigkeit der Anklänge, verglichen mit anderen Dichtungen. Wenn einige Shakespeare-Kritiker auf Grund der nicht mißzuverstehenden Anspielung auf den Bürgerkrieg in Frankreich (III, 2, 127) annehmen, daß das Stück zu der Zeit entstanden sei, wo England durch Hinübersenden einer Armee unter Essex für Heinrich IV. Partei ergriff — 1591 — so scheint mir ein solcher Schluß ziemlich willkürlich; und der von Friesen's der einzig berechtigte, wonach diese Stelle bald nach dem Beginn des Bürgerkrieges (August 1589) geschrieben sein muß. Zur Unterstützung dieser Ansicht kann auch die Stelle II, 2, 192 ff. dienen, in der Dromio S. sich im Feenlande zu befinden glaubt und zugiebt, daß er in einen Esel verwandelt sei; das erinnert lebhaft an die Handlung des Sommernachtstraumes, der im Beginn des Jahres 1590 verfaßt wurde (s. unten).

Eine weitere Beobachtung, die wir machen, ist, daß mehrere Kolumnen besonders stark mit Zeichen versehen sind: Ven. (35), Rom. (41), Gentl. (30), L. L. (33), Lucr. (35), Mids. (18).[1]) Diese 6 Stücke enthalten allein 192 Parallelstellen, so daß für die übrigen 12 nur 152 bleiben, und von den 32 beweisenden Stellen 22, d. h. wenn wir den Durchschnitt nehmen, so enthält jedes derselben etwa dreimal so viel Parallelstellen als jedes der übrigen. Wir werden uns daher vorzugsweise an diese Dichtungen halten müssen, um das Alter der einzelnen Sonett-Gruppen zu bestimmen.

Bisher haben wir einen festen Punkt gefunden, auf dem wir fußen können. Es ist die Thatsache, daß die Sonette zum Preise einer brünetten Schönheit, von denen sich eins fast wortgetreu in L. L. wiederfindet, 1592 zur Zeit der Abfassung des Pierce Penniless bereits bekannt, also spätestens in diesem Jahre, vielleicht schon 1591 verfaßt waren. Aus dem poetischen Charakter

[1]) Auch A Ls. Compl. können wir diesen Dichtungen hinzufügen, es enthält in seinen 320 Versen 9 Parallelstellen.

Digitized by Google

der ersten 5 Sonett-Reihen (Prokreation, Schönheitspreis, Unsterblichkeit, Liebe, Reise) war zu entnehmen, daß sie früher zu setzen seien; es ist die Frage: wann?

Vergleichen wir die 6 Epen und Dramen hinsichtlich der Vertheilung ihrer Parallelstellen auf die bisher behandelten 7 Sonett-Gruppen, so bemerken wir einen Unterschied zwischen Ven., Lucr., Rom., Mids. auf der einen, Gentl. und L. L. auf der andern Seite. Jene haben ihre beweiskräftigen Stellen in den Rubriken „Prokreation“ (6), „Liebe“ (1) und „Reise“ (4) — für die Sonett-Gruppen „Schönheitspreis“ und „Unsterblichkeit“ habe ich überhaupt keine solcher Stellen gefunden — für die folgenden Gruppen „Liebes-Lust und -Leid und „Eifersucht“ sind ihre Parallelstellen numerisch und qualitativ unbedeutend. Bei den beiden andern Stücken Gentl. und L. L. findet ein entgegengesetztes Verhältniß statt: die Parallelstellen aus Gentl. sind für die 4 ersten Sonett-Gruppen von keiner hervorragenden Bedeutung; dagegen in „Reise“ 2, in „Liebeslust und -Leid“ wieder 2 auffallende Uebereinstimmungen, und in „Eifersucht“ eine Reihe von Gedankenparellelismen. Bei L. L. ist fast dasselbe Verhältniß zu bemerken, nur daß die bedeutsamen Stellen (3) erst in der 6. Reihe („Liebeslust“ etc.) erscheinen und 1 in „Eifersucht“. Danach überbrückt also Gentl. den Zwischenraum, der sich zwischen Ven., Lucr., Rom., Mids., und L. L. befindet: die ersten 5 Sonett-Reihen schließen sich unbedingt an jene 4 Stücke an, die beiden letzten an L. L.; Gentl. partizipirt an beiden („Reise“, „Liebes-Lust und -Leid“, „Eifersucht“).

Betrachten wir nun die Stellen der Stücke Ven., Lucr., Rom., Mids. und der ersten 5 Sonett-Reihen für sich, so tritt uns folgende merkwürdige Erscheinung entgegen: die Sonett-Reihen (1) „Prokreation“ und (5) „Reise“ sind besonders stark mit Parallelstellen bedacht, sie haben zusammen mehr als das Doppelte den übrigen 3 Sonett-Reihen (2. 3. 4.) gegenüber (61 zu 30), und alle beweisenden Stellen finden sich in diesen beiden Rubriken (mit einer Ausnahme Sonett-Reihe „Liebe“ unter Rom.). Wenn sich also diese beiden Sonett-Reihen vor allen anderen jenen 4 Dichtungen anschließen, wenn sich eine Reihe von Gedanken und Bildern durch sie hindurch verfolgen lassen, so folgt daraus, daß zwischen der Abfassung der Prokreations-Sonette und der Reiselieder ein bedeutender Zwischenraum nicht liegen kann. Denn diese und die 4 Dichtungen (Ven., Lucr., Rom., Mids.) bilden in der jugendlichen Dichtungs-Periode Shakespeare's ein zusammengehöriges,

Digitized by Google

stilgleiches Ganzes. Meine Ansicht ist, daß die Reise sehr bald nach der an den Freund gerichteten Aufforderung zur Verheirathung stattgefunden haben muß. Die frühesten Liebeslieder (Gruppe 4) müssen daher neben oder vor den Prokreations-Sonetten entstanden sein; dasselbe können wir von den Sonetten zum Preise des Freundes (2. Gruppe) und den Unsterblichkeits-Sonetten sagen, die sammt und sonders, wie bereits bemerkt, viel weniger Parallelen mit Ven., Mids., Rom. bieten, als die Prokreations-Sonette und die Reiselieder. Unter jenen 3 Gruppen werden wir daher die allerersten lyrischen Leistungen Shakespeare's zu suchen haben, eine Annahme, die ja auch durch die formale Vollendung der Prokreations-Sonette unterstützt wird. Die Reihenfolge der ersten 5 Sonett-Gruppen gestaltet sich also folgendermaßen: a) Preis der Schönheit des Freundes (2), Unsterblichkeit (3), Liebe (4) zum Theil gleichzeitig, zum Theil vor Gruppe 1; b) Prokreation (1); c) Reise (5).

Es fragt sich nun: Welches ist die Reihenfolge der mit diesen 5 Gruppen zusammengehörigen 4 epischen und dramatischen Dichtungen? Wenn wir die Abfassung von L. L. in das Jahr 1592 setzen und anerkennen müssen, daß der Dichter zu derselben Zeit mit Gentl. beschäftigt gewesen sein muß; wenn wir für die Reise selbst den spätesten Termin, Sommer 1591, annehmen: so werden wir doch nimmermehr für wahr halten können, daß der Dichter in demselben Jahre auch die 4 andern Sonett-Gruppen, Ven., Lucr., Mids., Rom. gedichtet habe. Diese Dichtungen müssen sich doch gewiß auf mindestens 2 frühere Jahre vertheilt haben, zumal es feststeht, daß Shakespeare in dieser selben Zeit auch mehrere Historien verfaßt hat. Nun wird uns durch jene oben citirte Stelle aus Nash's Anatomy of Absurdity 1590 als das Jahr bezeichnet, in dem bereits zahlreiche Sonette Shakespeare's bekannt waren; wir müssen daher den Beginn der Sonett-Dichtung mindestens auf das Jahr 1589 zurückdatiren. Wenn wir aber die Prokreations-Sonette in das Jahr 1589 setzen, so gehört Ven. in dieselbe Zeit: das kann nach den angeführten Parallelen, die hier in unerreichter Zahl auftreten, keinem Zweifel unterliegen. Ebenso fest zusammen gehören die Reiselieder und Rom. den Parallelstellen, dem Stile und der poetischen Stimmung nach, wie oben entwickelt; ich glaube, daß beide Produkte im Sommer 1590 unter italienischem Himmel gereift sind, wenn das letztere vielleicht auch erst in England vollendet sein mag. Was den Mids. betrifft, so hat Elze in sehr über-

Digitized by Google

zeugender Weise im III. und Hermann Kurz im IV. Bande dieses Jahrbuches die Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß diese Komödie als Festdichtung zur Feier der Hochzeit des Grafen Essex (spätestens Frühjahr 1590) verfaßt ist, mithin in den Beginn dieses Jahres fällt. Die stilistisch unverdaulichste Dichtung Shakespeare's, Lucrece, die offenbar den Kulminationspunkt jener verkehrten Geschmacksrichtung darstellt, von der sich der Dichter so bald abwendet, mag sich an die Reise angeschlossen haben[1]).

Das Verhältniß von Gentl. zu den Sonetten macht einige Schwierigkeiten. Der Hauptmasse der Parallelstellen nach gehört es in dieselbe Zeit mit L. L. Andererseits hat es so unleugbare Spuren der allerjugendlichsten Dichtungs-Periode, daß es fast übereinstimmend von allen Kritikern für eins der frühesten Dramen erklärt wird. Hertzberg versetzt es, in der Einleitung zur Uebersetzung der Shakespeare-Gesellschaft, in eine etwas spätere Zeit; seine Gründe dafür sind mir leider unbekannt. Gewiß macht es mit seiner sprunghaften Entwickelung der Charaktere, seiner hanswurstartigen Verwendung der Clowns, und der zu Tage tretenden Flüchtigkeit der Ausarbeitung einen viel unvollkommneren Eindruck als L. L., wobei freilich nicht zu bestimmen ist, wieviel von diesem Eindruck einer vielleicht verstümmelten Ueberlieferung von Gentl.

---

[1]) Folgende Einzelheiten mögen noch zur Altersbestimmung von Lucr. verwandt werden. Die Stelle

And little stars shot from their fixed places 1525.

entspricht im Mids.:

And certain stars shot madly from their sphere. II, 1, 153.

Die Stelle: (*She could not*)
. . . read the subtle shining secrecies
Writ in the glassy margents of such books 101.

kehrt wörtlich anklingend wieder in Rom.:

And what obscured in this fair volume lies,
Find written in the margent of his eyes. I, 3, 85.

Der Gedanke von der unter Umständen heilsamen Wirkung giftiger Kräuter findet sich Lucr. 530 und im Monologe Laurence's Rom. II, 3. — Die Apostrophe an die 'Opportunity' (874 ff.), als Urheberin alles Unheils, wird in John vom Bastard (II, 1, 573) an die 'Commodity' gerichtet, ein Wort das mit 'Opportunity' hier nahezu gleichbedeutend ist. — Der Ausdruck '*living death*' (725) findet sich nur noch in R. III. I, 2, 153, '*key-cold*' (1774) ebenfalls nur in R. III. I, 2, 5.

Digitized by Google

und einer späteren Ueberarbeitung von L. L. (festgestellt durch den Titel der Quarto von 1598) zuzuschreiben ist. Ich neige mich, und zwar aus einem allgemeinen und einem besonderen Grunde, der Ansicht zu, daß jenes Stück recht früh, in den letzten Achtzigern begonnen, als Skizze liegen geblieben und dann etwa 1591 oder 1592 flüchtig überarbeitet und fertig gestellt worden ist. Bekanntlich ist das Schaffen besonders jugendlicher Künstler nicht so stetig wie das eines Gelehrten, der immer eine Arbeit ruhig zu vollenden pflegt, bevor er die andere beginnt. Der Künstler muß die günstige Stunde benutzen und dem augenblicklichen Impulse seiner Phantasie folgen. So entsteht von einem Drama vielleicht eine effektvolle Scene zuerst, wie die Verkleidungsscene in Kleist's Schroffensteinern, dann eine andere, die bedeutungsloseren Bindeglieder werden flüchtig dazwischen hingeworfen; dann wird das Interesse des Dichters von einem neuen Stoffe absorbirt, das ältere Stück bleibt liegen, wird vergessen und nach Jahren vielleicht unter der Pression materieller Verhältnisse, ohne tieferes Interesse des Autors schnell zu einem Ganzen erweitert. Wenn Gentl. ganz das unfertige Aussehen hat, wie jenes Kleist'sche Stück, das bei seinem Erscheinen in der Welt sich der Liebe seines Erzeugers längst nicht mehr erfreute, so liegt die Annahme nahe, daß es auch in derselben Weise entstanden sein mag. Sie wird unterstützt durch die Thatsache, daß Shakespeare in den ersten 8 Jahren seiner Thätigkeit mindestens 15 Dramen, 3 Epen und 120 Sonette verfaßt hat: eine solche Fruchtbarkeit macht es wahrscheinlich, daß der Dichter gleichzeitig mit verschiedenen Stoffen beschäftigt war.

In Gentl. finden wir denselben Konflikt zwischen Liebe und Freundschaft, wie in den Eifersuchts-Sonetten. Diejenigen, welche der Fiktions-Theorie huldigen, erklären dieses merkwürdige Zusammentreffen, indem sie sagen, daß ein solcher Konflikt ein beliebtes Thema für die besonders angeregte Liebes-Dialektik jener Zeit war. Ob die wenigen, z. B. von Elze, angeführten Beispiele ausreichend sind, um eine solche Annahme zu rechtfertigen, bezweifle ich. Wenn in der Literatur jener Tage einzelne Fälle vorkommen, in denen man dem Freunde auch den schmerzhaftesten Freundschaftsbruch verzeiht, so sehen wir darin einen Beweis dafür, bis zu welchem Extreme die platonische Freundschafts-Schwärmerei theoretisch getrieben werden konnte, und eine Entschuldigung für unseren Dichter, wenn er dem treulosen Freunde in einer schwachen Stunde wenig-

Digitized by Google

stens im Verse vergiebt[1]). In der Praxis ist es nicht geschehen; der Wortlaut dieser und späterer Sonette läßt kaum einen Zweifel zu, daß infolge einer durch Thatsachen nicht berechtigten Eifersucht des Dichters eine längere Entfremdung zwischen den Freunden eintrat, der schließlich die Versöhnung folgte. Und das ist wieder ein Beweis gegen die Fiktions-Theorie: wenn der fingirte Liebes-Konflikt durch ein fingirtes Verzeihen abgeschlossen wird, so ist das Lied eben aus; was soll dann noch die Entfremdung, die Versöhnung? Für die autobiographische Deutung hat dieser scheinbare Widerspruch keine Schwierigkeit. Der Dichter ruft dem Freunde zu: weil du mir so theuer warst, will ich dich um deiner Schuld willen nicht hassen; aber dein Freund kann ich ferner nicht sein. Das ist die noble Praxis Shakespeare's. Für die autobiographische Deutung, welche die liebevollen Beschwörungen der Prokreations-Sonette in Ven., die schwüle, sehnsuchtsbange Stimmung der Reiselieder in Rom., die frische Liebesseligkeit der folgenden Sonette in L. L. wiederkehren sieht, kann auch dieses Zusammentreffen kein zufälliges sein. Es ist nur zu natürlich, daß der Konflikt der Freunde Proteus und Valentin, der in der Quelle dieser Dichtung, der Diana des Montemayor, nicht zu finden ist, in dieselbe erst später im Gefolge der persönlichen Erlebnisse des Dichters hineingetragen ist. So mag Gentl. lange vor L. L. begonnen, neben ihm fortgesetzt und nach ihm (1592) beendet sein; ein bevorzugtes Kind des Dichters ist es sicher nicht gewesen. Eine solche zerstreute stiefväterliche Behandlungsweise scheint die Mängel des Stückes am besten zu erklären.

Bisher haben wir nur solche Dramen behandelt, die durch die Masse der Gedanken-Parallelismen bewiesen, daß sie derselben geistigen Entwickelungs-Phase des Schöpfers angehörten, wie die jugendlichen Sonette. Nun kommen zwei Lustspiele, bei denen die

---

[1]) Vielleicht ist die Fiktions-Theorie geneigt, Sonette, wie das 42., in dem der Dichter sich über den Verlust der Geliebten mit Spitzfindigkeiten, also anscheinend leidenschaftslos, zu trösten sucht, als gewichtige Stützen zu gebrauchen. Dem gegenüber müssen wir auf die psychologische Erklärung dieser eigenthümlichen Erscheinung aufmerksam machen, welche der Dichter selbst in R. II giebt. Hier macht der sterbende Gaunt Wortspiele auf seinen Namen, und als Richard die Frage thut, die sich auch uns auf die Zunge drängt:

Can sick men play so nicely with their names?

antwortet jener:

No, misery makes sport to mock itself. (II, 1, 85.)

Digitized by Google

Parallelstellen nicht in solchem Grade beweisend sind, die aber dennoch zweifellos in diese Periode gehören: All's und Shrew. Ueber das erstere gehen die Ansichten der Kritiker so himmelweit auseinander, daß Knight es selbstverständlich als ein Produkt der unreifsten Periode (vor 1590), Hertzberg ebenso selbstverständlich als ein Produkt der reifsten Periode (1603) hinstellt. Es ist hier nicht der Ort, diese schwierige Frage eingehend zu erörtern, ich kann nur auf die verschiedenen Argumentationen hinweisen (v. Friesen Jahrb. II 48, Elze Jahrb. VII 232, Delius Sh.-Ausg., König, Jahrb. X 214, Dowden Shakespeare übers. v. W. Wagner 62). Ich schließe mich der Ansicht Ulrici's (Sh's. dram. Kunst II 303), der es in die Jahre 1590 — 93 versetzt, vollkommen an mit dem partiellen Einwande, daß mir das Jahr 1593 ein zu später Termin für die erste Abfassung — eine spätere Ueberarbeitung mag daneben eine offene Frage bleiben — zu sein scheint. Welche Berechtigung die philologische Kritik nach äußeren Indizien und den Eigenschaften des Verses und Ausdruckes hat, das Stück in die letzten neunziger Jahre zu versetzen, muß dahin gestellt bleiben; allein maßgebend ist sie nicht. Für den Aesthetiker, wie oft er sich sonst, je nach der Qualität seiner künstlerischen Begabung, in seinen Urtheilen vergreifen mag, kann in diesem Falle kein Zweifel obwalten; die ästhetischen Indizien für eine Jugendarbeit liegen hier in untrüglicher Deutlichkeit vor uns. Ich möchte vor Allem zwei Punkte betonen. Die Figur des Bertram ist eine der schwächsten Leistungen auf dem Gebiete der Charakteristik, die Shakespeare sich jemals hat zu Schulden kommen lassen; daß sie gegen Ende des Jahrhunderts geschaffen sein, daß Bertram zehn Jahre nach seinem Zwillingsbruder Proteus das Licht der Welt erblickt haben sollte, ist schwerlich anzunehmen. Niemals hat Shakespeare zwei in ihrer poetischen Unzulänglichkeit so ähnliche Charaktere gebildet, wie überhaupt vom ästhetischen Standpunkte aus Alles in diesem Stücke auf die Mache der Gentl. hinweist, mit welchem Drama es offenbar zeitlich zusammengehört. Die Behandlung der Obscönität nicht als Mittel zum Zwecke lebenswahrer Darstellung, wie in H. IV, sondern als Selbstzweck ist durchaus jugendlich. Wir müssen uns mit dem Gedanken aussöhnen, daß es in Shakespeare's Leben eine Periode gab, wo er ganz das Kind seiner Zeit war; Ven., die Liebessonette und die massenhaften Bilder seiner Jugenddramen, die den sexuellen Vorgängen entlehnt sind, beweisen, daß seine Phantasie damals mit den Mysterien nicht bloß der platonischen

Digitized by Google

Liebe beschäftigt war; zahlreiche Stellen in denselben Dichtungen zeigen eine gewisse Hinneigung zu dem, was damals zum feinen, weltmännischen Tone gehörte, oder geradezu eine Vorliebe zur Obscönität, die oft an den Haaren herbeigezogen wird und um ihrer selbst willen gefallen soll. Eine andere Erklärung giebt es ja für den unsauberen Disput zwischen Helena und Parolles nicht, der ebensosehr abseits von der Handlung wie von dem Charakter der nichts weniger als leichtfertigen Heldin liegt. Daß aber Shakespeare gegen Ende des Jahrhunderts, auf der Höhe einer Weltanschauung und Kunstentwickelung, die seine Zeit unermeßlich überragt, am Ziele einer geläuterten Freiheit, die auch nicht die leiseste Beimischung von Zuchtlosigkeit hat, in solche jugendliche Ungezogenheit zurückverfallen sein sollte, heißt ihm etwas zu viel zutrauen. Was würden wir wohl sagen, wenn Portia einen ganzen Auftritt hindurch mit einem der Kavaliere in zweideutigen Fadaisen wetteiferte? Könnten wir darin einen jener relativen Rückschritte sehen, wie sie bei der niemals geradlinigen Entwickelung des künstlerischen Genius naturgemäß sind? Nein. Wir müßten es als eine empörende Besudelung des glänzendsten Bildes, einen künstlerischen Frevel wider besseres Wissen und Können, für den es keine Entschuldigung giebt, verurtheilen. — Ein weiteres sehr gewichtiges Beweismittel für die Jugendlichkeit des Stückes ist der Brief der Helena (III, 4), der ein Sonett ist; auch ihr Monolog in der 1. Scene des 1. Aktes ist vierzehnzeilig, wenn auch in gereimten Couplets. Sonette erscheinen nur in Dramen, welche der jugendlichen Sonett-Periode nahestehen. — Um nun schließlich auch die Parallelstellen heranzuziehen, so giebt es eine unter ihnen, die in ihrer Bedeutung zehn anderen gleichsteht: es sind die zu den Prokreations-Sonetten citirten Erörterungen über die Unersprießlichkeit des jungfräulichen Standes. Anklänge an die Gedanken dieser Sonette kommen in allen jugendlichen Dramen vor; hier aber ergeht sich der Dichter darin wie in einem bekannten, bequemen Fahrwasser: sie können nicht lange nach jenen Sonetten und Ven. geschrieben sein. Auch die Parallele zu den Reise-Sonetten (S. 199) ist auffallend genug. Da sich weiter hinaus, in „Liebes-Lust und -Leid“ und „Eifersucht“, keine beweisenden Parallelstellen finden, so glaube ich, daß All's 1590 oder 1591 verfaßt ist. — Die verhältnißmäßige Seltenheit der Anklänge an die jugendlichen Sonette ist vielleicht am besten durch eine spätere Ueberarbeitung zu erklären.

Für die Altersbestimmung von Shrew sind folgende Punkte

Digitized by Google

von Bedeutung: Th. Elze findet in dem Stücke (Jahrb. XV 231) eine auffallend genaue Kenntniß paduensischer Verhältnisse, danach müßte es nach der Reise geschrieben sein[1]). Auf L. L. verweist ein charakteristischer Zug: Die Katharina des älteren Stückes ist blond — *Whiter then are the snowie Apenis, more fair and radiente then silver Xanthus* — Shakespeare macht sie zur Brünette:

Kate like the hazel-twig
Is straight and slender, and as brown in hue
As hazel-nuts.

Zwei bedeutsame Parallelstellen verknüpfen das Drama mit den Sonetten „Liebes-Lust und -Leid", eine mit „Unsterblichkeit" und die Beschreibung des ersten Gemäldes in dem Vorspiel beweist, daß die Bilder aus Venus and Adonis in der Phantasie des Dichters noch Leben haben. Da es außerdem sehr nahe liegt, den Vorwurf des Plagiats, der Shakespeare von Greene in A Groat's Worth etc. 1592 gemacht wird, auf diese unselbständige und für unsere Begriffe unerlaubte Ueberarbeitung eines bereits vorhandenen Stückes zu be-

---

[1]) Elze möchte in dieser Kenntniß wohl einen Beweis von Shakespeare's italienischer Reise sehen, wenn nicht die in demselben Stücke bewiesene Unklarheit über das geographische Verhältniß naheliegender Städte und die mangelhafte Durchführung der italienischen Lokalfarbe den Gegenbeweis lieferten. Wir können der letzteren Ansicht nicht beistimmen. Shakespeare zeigt in seinen Stücken wiederholt das Gegentheil eines ausgebildeten Sinnes für geographische Verhältnisse. Wo sollte ein solcher außer bei seefahrendem Volk und Reisenden von Profession in jener Zeit auch herkommen? Sind doch klare geographische Vorstellungen eine verhältnißmäßig neue Errungenschaft moderner Bildung und auch heute noch nicht sämmtlichen Kulturvölkern in gleichem Maße eigen. Wer aber hätte je bei einem Dramatiker, der in dem Wesen seiner Kunst, Handlung und Charakteristik, vollkommen aufgeht, dem Aeußerlichkeiten, je höher er emporsteigt, anerkanntermaßen mehr und mehr Nebensache werden, vollkommene Lokaltreue in allen Details verlangt? Gewiß hat er etwas Aehnliches wie das Streben unserer poetischen Archäologen nie gekannt; nie beabsichtigt, durch das Hervordrängen fernher geholter, unbekannter Einzelheiten seine Dichtungen seinem Volke zu entfremden. Viel eher hat er, wie in Rom., danach getrachtet, durch die Art des Handelns und Fühlens seiner Charaktere seinen Dramen Lokalfarbe zu geben. — Elze hat übrigens die, wie mir scheint, sehr wichtige Frage nicht behandelt, ob die betreffenden paduenser Notizen sich auch in dem älteren Shrew vorfinden; wenn nicht, so liegt die Absicht des Dichters vor, seine Lokalkunde zu verwerthen und seinen Zuschauern nicht bloß durch die bekannte Tafel, sondern durch einige feste Pinselstriche den Ort der Handlung zu verdeutlichen. Ich verfüge augenblicklich nicht über das zur Entscheidung dieser Frage erforderliche Material: aus den von Delius angeführten Bruchstücken des älteren Stückes ergiebt sich wenigstens, daß die Schilderung italienischer Gemälde in der 2. Scene des Vorspiels dort nicht vorkommt.


Digitized by Google

ziehen, so möchte ich diese in das Ende des Jahres 1591 oder den Beginn des Jahres 1592 versetzen.

Wir kommen nun zu den Historien. — Wenn englische Kritiker den 1. Theil von Henry VI. Shakespeare ganz absprechen, so müssen wir für diese an sich unhaltbare Annahme wenigstens eine thatsächliche Berechtigung zugeben: die auffallende Inferiorität des ersten im Vergleich mit den beiden folgenden Theilen. Der erste Theil ist ein unbeholfenes Machwerk, das sich kaum über Kyd's '*Spanish Tragedy*' erhebt, und eine so vollkommene Abhängigkeit von dem Marlowe'schen Stile verräth, daß es zweifellos in die allerfrüheste Periode der dramatischen Thätigkeit Shakespeare's zu versetzen ist. Die Scene, in welcher die Pucelle die bösen Geister beschwört, eine Erfindung des Dichters, scheint auf Marlowe's '*Tragical History of Doctor Faustus*', die wiederholte Erwähnung Macchiavel's auf den '*Prologue*' im '*Jew of Malta*' hinzuweisen, also auf die Jahre 1588—89. Um diese Zeit muß in der That der 1. Theil entstanden sein; es sind nur wenige Scenen, die eine spätere Hand, eine ausgebildetere Kunstübung verrathen und die darum aus dem Niveau des Ganzen in auffallendster Weise hervorragen: es sind die Scenen in Temple Garden (Beginn des Rosenstreites), im Tower zwischen Plantagenet und Mortimer, zwischen dem alten und jungen Talbot und die auf das Verhältniß von Suffolk und Margaret bezüglichen, vor allem die reizende Scene ihrer ersten Begegnung. Diese Theile scheinen der Periode der Venus, der Lucrece, der Sonette, kurz der lyrischen Periode anzugehören, von der wir in der Hauptmasse keine Spuren entdecken können. Danach wird uns die Annahme nahe gelegt, daß die erste Redaktion der 80er Jahre bei Beginn der 90er eine theilweise Ueberarbeitung erfahren habe. — Daß schon die Zeitgenossen den 2. und 3. Theil höher stellten als den 1., geht aus dem Umstande hervor, daß nur von jenen, nicht von diesem, Raubausgaben für das lesende Publikum veranstaltet wurden. Ob diese auf Grund einer früheren Redaktion oder des in der Folio vorliegenden Textes zusammengeschrieben wurden, ist eine schwierige Frage, die wir nicht entscheiden können. Die erstere Annahme kann nicht absolut ausgeschlossen werden, weil der Folio-Text sich äußerst vortheilhaft von dem der Quartos unterscheidet, viel sorgfältiger ins Detail gearbeitet ist und speziell eine Reihe von lyrischen Effekten enthält, die den Quartos fehlen. Falls also zwei Redaktionen existirten, so muß die zweite, der Folio-Text, nicht bloß eine Ueberarbeitung,

Digitized by Google

sondern eine Umarbeitung der ersten gewesen sein, die ohne Frage in den ersten Neunzigern vorgenommen wurde. — Die Parallelstellen zu den Sonetten bieten nun ein erfreuliches Beweis-Material für obige Ausführungen. Zunächst gehören der 2. und 3. Theil mit ihren je 16 Parallelstellen unzweifelhaft in die jugendliche Sonett-Periode, der 1. Theil gesellt sich dem Titus und Pericles zu. Er weist nur 8 Parallelstellen auf, und zwar nur in den oben genannten durch lyrische Vollendung hervorstechenden Scenen; die übrigen sind also ältere Arbeit. Die Scene im Temple Garden, in welcher das 99. Sonett (Reiselied) nahezu abgeschrieben ist, kann nicht vor 1590 verfaßt sein. Und von den Liebes-Gesprächen weisen die mit und über Margaret allein Anklänge an die Sonette auf, die zwischen Charles und der Pucelle keine. Der 2. Theil hat von seinen 16 Parallelstellen 10 in „Reise" und „Eifersucht", der 3. ebenfalls 10 in „Liebes-Lust- und -Leid" und „Eifersucht". Die Parallelstellen sprechen also hier wiederum sehr deutlich; sie beweisen z. B. auch — wenn es dafür nach den Ausführungen Ulrici's noch eines Beweises bedarf — daß sowohl der 1., wie der 2. und 3. Theil Arbeiten Shakespeare's und keines anderen Dichters sind; denn wie sollten sonst die zahlreichen und zum Theil auffallenden Anklänge an die Sonette erklärt werden? Sie beweisen ferner, daß auch die beiden Raubausgaben Shakespeare zur Quelle haben; denn, wenn auch der größere Theil der lyrischen Sonett-Gedanken in ihnen fehlt, so ist der kleinere Theil doch auch in ihnen vorhanden, wie im Folio-Text.[1])

Auch Richard III enthält (18) Anklänge an fast sämmtliche jugendliche Sonett-Reihen, die meisten und bedeutsamsten an die Eifersuchts-Sonette; seine Abfassung wird demnach der verbreitetsten Annahme entsprechend in die Jahre 1592 oder 1593 fallen.[2]) Die Verachtung des weiblichen Geschlechtes, welche sich so unzwei-

---

[1]) Beachtung verdienen hinsichtlich des 3. Theiles folgende Einzelheiten: der seltsame aus Sidney's Arcadia entlehnte Ausdruck '*weeping-ripe* (*ready to weep*)' (I, 4, 172) kommt nur noch einmal L. L. V, 2, 274, eine ähnliche Bildung '*sinking-ripe*' Err. I, 1, 78 vor; das Wortspiel (II, 1, 40) zwischen '*sun* (*son*)' und '*daughter*' nur noch L. L. V, 2, 168. Außer in Gentl. erscheint der Name '*Proteus*' als Name des Gottes nur in 3 H. VI. III, 2, 192; der Ausdruck *long-tongued* (*prating*)' II, 2, 102 nur in Tit. IV, 2, 150 und Pilgr. 350.

[2]) Die Bildung '*key-cold*' (I, 2, 5) findet sich noch einmal in Lucr. 1774, '*dead-killing*' (IV, 1, 35) ebenfalls nur in Lucr. 540. Dem '*iron-witted*' (IV, 2, 28) entspricht ein '*iron-wit*' in Rom. V, 4, 126; dem '*myself myself confound*' ein '*he himself himself confounds*' in Lucr. 160.

Digitized by Google

deutig in den beiden empörenden Scenen ausspricht, in denen Anna dem Mörder ihres Gatten und Schwiegervaters über der Leiche des Letzteren die Hand reicht und die Königin Elisabeth für den Mörder ihrer Söhne bei ihrer Tochter zu werben verspricht, dürfte sich am besten im Anschluß an die Eifersuchts-Sonette erklären lassen.

Ueber das gegenseitige Alters-Verhältniß von Richard III und Richard II giebt es unter den Skakespeare-Kritikern kaum eine Meinungsverschiedenheit. Mir ist Niemand bekannt, der R. II vor R. III gesetzt hätte, außer Armitage Brown, der es ohne Angabe von Gründen thut. Die Frage ist aber, wie lange nach R. III R. II geschrieben ist. Chalmers und Drake lassen ihn 1596 verfaßt werden; Delius setzt ihn kurz vor 1596, den Merch. dagegen 1594. Die Parallelstellen beweisen meines Erachtens, daß das entgegengesetzte Verhältniß zwischen den beiden letztgenannten Stücken besteht. Wie wäre es wohl denkbar, daß in einem 1594 verfaßten Liebes-Lustpiel nur unbedeutende Anklänge an die Jugend-Sonette vorkommen sollten, während sie in einer 1596 verfaßten Historie auffallend zahlreich (17) vorhanden sind? Danach gehört R. II in den Kreis der jugendlichen Schöpfungen; da aber die Sorgfalt und Vollendung der äußeren Form, die Technik auf die mittlere Periode hinweist, so werden wir es am besten in die Mitte zwischen die 1. und 2. Periode stellen und ihm damit diejenige Stellung geben, die John nach der meist verbreiteten Ansicht bisher eingenommen hat. Die zahlreichen Reime, der reguläre Versbau, wie überhaupt das ganze lyrische Gepräge des Dramas sind Veranlassung gewesen, daß es von Fleay 1594, von Malone und Knight 1593, von König (Jahrb. X 219. 258.) 1592 — 93 gesetzt wird. Die bedeutsamsten Parallelstellen sind wie bei R. III in den Eifersuchts-Sonetten, 2 in den Reiseliedern; es muß spätestens 1593 verfaßt sein.

Wenn Richard II noch der jugendlichen Sonett-Periode angehört, so dürfte diese Stellung für John selbstverständlich sein, das ja fast einstimmig von den Kritikern als früher entstanden betrachtet wird. Und in der That, von den 14 Parallelstellen gehören 8 der „Reise“ und „Liebes-Lust und -Leid“, 2 (darunter eine recht auffallende) den Eifersuchts-Sonetten an. Ich unterschreibe hinsichtlich des poetischen Charakters dieses Stückes vollständig die Worte König's (Jahrb. X 218): „Die Zusammenhangslosigkeit der Handlung, der Mangel an Einheit, die schwache Zeichnung der meisten auftretenden Personen und viele Eigenthümlichkeiten in Sprache“ —

Digitized by Google

das möchte ich besonders hervorheben — „und Versbau stellen es mit den früheren Stücken des Dichters, selbst mit dem 1. Theile von H. VI in eine Reihe, sodaß R. III wie Rom. als reifere Produkte erscheinen, andererseits enthält das Stück vieles, was wir nur einer gereifteren Kraft zuschreiben können.“ Ich meine, jedem verständnißvollen Leser muß, wenn er hinter einander die 3 Theile von H. VI und R. III liest, ein Unterschied auffallen: den hohlen Marlowe'sche Bombast — ich meine hier nicht die Vorliebe für Hyperbeln bei lebhafter Gefühlsäußerung, sondern Stellen, in denen ein Nichts an Gedanken unter einem schreiend herausgeputzten Wortschwall verborgen wird, wo z. B. die Wörtchen '*yes*' oder '*no*' in mehreren pomphaften Versen umschrieben werden; die '*vain-glory*' in den Kriegsscenen und endlosen Schimpfereien der Handelnden, welche besonders dem 1. Theil von H. VI seinen abstoßenden Charakter aufdrücken — finden wir in R. III kaum mehr wieder. Die Menschen sagen hier mehr Dinge als Worte. Ich finde nun in den entsprechenden Scenen von John dasselbe widerwärtige Pathos wie in H. VI; andererseits erinnern die vortrefflichen Scenen zwischen John und Hubert, zwischen Arthur und Hubert an die Scenen zwischen Richard und Buckingham und zwischen Clarence und den Mördern. Ich kann deshalb nicht recht begreifen, weshalb König den nahezu selbstverständlichen Schluß, der sich aus dieser Beobachtung ergiebt, zu ziehen sich gescheut hat: daß nämlich John in der Mitte steht zwischen H. VI und R. III. Da nun der von Greene erhobene Vorwurf des Plagiats in demselben Grade für John wie für Shrew gerechtfertigt ist, so scheint es mir nach diesen Erwägungen und auf Grund der Parallelstellen am Angemessensten, es in die Jahre 1591 oder 1592 zu placiren.

Demgemäß ergiebt sich folgende Chronologie für die poetische Produktion Shakespeare's bis zum Jahre 1593:

A. Vor die jugendliche Sonett-Periode fallen:

1586-88 { Titus Andronicus.
Pericles.
1 Henry VI. (1. Redaktion).

1589 Comedy of Errors (reicht z. Th. schon in die Sonett-Periode hinein).

B. Der jugendlichen Sonett-Periode gehören an:

1589 { Sonette: 1) Schönheitspreis.
2) Unsterblichkeit.
3) Liebe.
4) Prokreation. }
Venus and Adonis. }
Two Gentlemen (begonnen).

Digitized by Google

A Lover's Complaint.[1])

1590 { Midsummer Night's Dream.
Lucrece.
Sonette: 5) Reise. }
Romeo and Juliet.
1 Henry VI. (Ueberarbeitung).
2 Henry VI.
3 Henry VI.
All's Well That Ends Well.

1591 Sonette: 6) Liebes-Lust und Leid. }
Love's Labour's Lost.
King John.
The Taming of the Shrew.

1592 { Two Gentlemen (beendigt).
Sonette: 7) Eifersucht.
Richard III.

1593 Richard II.

Danach müssen wir die jugendliche Sonett-Periode Shakespeare's als die fruchtbarste seiner ganzen dichterischen Thätigkeit bezeichnen; es fallen — mit Hinzuziehung der epischen Gedichte und der Ueberarbeitung von 1 H. VI. — in jedes der 5 Jahre von 1589 bis 1593 durchschnittlich 3 Stücke.

9. Poetische Nebenbuhler. — Der Freund.

(8. Sonetten-Reihe:

76, 103; 38; 32, 39. — 79; 80, 85, 86. — 82. 83; 84. — 78; 100, 101.)

Zunächst ein Wort über den thatsächlichen Gehalt dieser Sonette: die ersten 5 (76—39) bilden die Einleitung; der Dichter verzagt an seiner Kunst, die nach seinem eigenen Geständniß nicht vollkommen genug ist, um den ganzen Werth seines Freundes strahlend zu beleuchten. Da ein solcher Ton in den ersten 3 Freundschafts-Cyklen nirgendwo angeschlagen wird, so müssen wir annehmen, daß eine Trübung des Verhältnisses stattgefunden hat. Eine solche ergiebt sich auch zweifellos aus den Sonetten 79—84

[1]) Die keinem bestimmten Jahre zugetheilten Stücke gehören entweder dem vorhergehenden oder dem folgenden Jahre an.

Digitized by Google

(s. Ueberschrift): der Freund bevorzugt zwei andere Dichter.[1]) Daß es zwei sind, sagt uns das 83. Sonett in unzweideutigen Worten:

There lives more life in one of your fair eyes
Than ***both*** *your poets can in praise devise.*

Darunter kann Shakespeare sich nicht mitverstehen, denn in demselben Sonette spricht er aus, daß **er** eine Zeit lang geschwiegen hat, und in anderen, daß **seine** Fähigkeit unzureichend ist. Die Worte '*every alien pen hath got my use*' (78, 3) und '*the dedicated words which writers use*' (82, 3) bestätigen eine Mehrzahl von Nebenbuhlern. Und selbst wenn das nicht der Fall wäre, müßten wir dennoch zwei Dichter annehmen: denn in den Sonetten 79—86 spricht Shakespeare von einem Nebenbuhler, den er höher stellt, als sich selbst, in den Sonetten 82—84 von einem, der unter ihm steht, dessen '*strained touches rhetoric can lend*', dessen '*gross painting*' (82) '*impair beauty, would give life and bring a tomb*' (83). Er tadelt den Freund, daß er sich von solch einem Menschen, wie dieser ist, besingen lasse:

You to your beauteous blessings add a curse,
Being fond of praise, which makes your praises worse — (84)

während er die Ueberlegenheit jenes in Sonett 80 und 86 in edler Bescheidenheit anerkennt. Die Sonette 100 und 101 enthalten die Versöhnung, durch welche dieser Eifersuchts-Konflikt beendigt wird:

Where art thou, Muse, that thou forget'st so long
To speak of that which gives thee all thy might? (100)
O truant Muse, what shall be thy amends
For thy neglect of truth in beauty dyed.[2]) (101)

Diese Worte schlagen durchaus den Ton der 2. Sonetten-Reihe („Schönheitspreis") an; ebenso 39, 2: 62, 13 (s. die weiteren Parallel stellen unten); 82, 5: 20, 7 (s. die weiteren Parallelstellen). Mit der 1. Sonetten-Reihe („Prokreation") stimmt überein: 100, 13. 14: 12, 13; 82, 1: 8, 6. Eine Wiederholung aus der 3. Sonetten-Reihe („Unsterblichkeit") enthalten die Verse: 100, 13. 14: 63, 9. 10. Zu Sonn. 83 vergl. das Liebes-Sonett 21, das ungefähr denselben

---

[1]) Ich hätte sehr gern die große Schwierigkeit, welche **zwei** Nebenbuhler für die Deutung bieten, umgangen; nach dem Wortlaut der Sonette war es aber unmöglich.

[2]) Die Verse 101, 5—8 beziehen sich mit **wörtlicher Wiederholung** auf den Inhalt des 83. Sonetts.



Gedanken der Geliebten gegenüber ausführt und zu V. 1, 2 *(bring a tomb)* die sehr hübsche Parallelstelle aus Sonn. 17:

. . . it (my verse) is but a tomb
Which hides your life and shows not half your parts.

Die Parallelstellen der Dramen wollen wir nach den 4 in der Ueberschrift gemachten Abtheilungen ordnen.

Einleitung:

Zu 103, 9, 10 vergl. Lear I, 4, 369 und John IV, 2, 28. An 38, 12 findet sich ein wörtlicher Anklang in Tit. I, 1, 67. Zwei hübsche Parallelen zu den Versen:

O, how thy worth with manners may I sing,
When thou art all the better part of me?
What can mine own praise to mine own self bring?
And what is't but mine own when I praise thee? (39)

bietet Err.:

O, how comes it,
That thou art thus estranged from thyself?
Thyself I call it, being strange to me,
That, undividable, incorporate,
Am better than thy dear self's better part. Err. II, 2, 121.

It is thyself, mine own self's better part. Err. III, 2, 61.
(Antipholus S. zu Luciana.)

Ferner vergl. Gentl. III, 1, 70; Ant. I, 3, 102.

Größerer Dichter:

Das Liebeswerben wird mit einer Meerfahrt, sein Mißerfolg mit einem Schiffbruch verglichen in Sonn. 80 und 1 H. VI.

And like as rigour of tempestuous gusts
Provokes the mightiest hulk against the tide,
So am I driven by breath of her renown
Either to suffer shipwreck, or arrive
Where I may have fruition of her love. 1 H. VI. V, 5, 6.

(Derselbe Vergleich in verschiedener Verwendung findet sich Troil. I, 3, 35.) Den Inhalt des 85. Sonetts geben die Worte des Theseus wieder:

And in the modesty of fearful duty,
I read as much as from the rattling tongue
Of saucy and audacious eloquence.
Love, therefore, and tongue-tied simplicity
In least speak most, to my capacity. Mids. V, 1, 101.

Auch Gentl. II, 2, 19 erinnert daran.

Die Antithese des Verses:

(Was it the proud full sail of his great verse . . .
That did my ripe thoughts in my brain inhearse)
Making their tomb the womb wherein they grew?

Digitized by Google

findet sich genau wieder in:

The earth, that's nature's mother, is her tomb;
What is her burying grave, that is her womb Rom. II, 3, 9.

— ähnlich in:

Time's the king of men,
For he's their parent, and he is their grave. Per. II, 3, 45.

Wie im 86. Sonett von einem '*familiar*' gesprochen wird, der dem Nebenbuhler seine Gedanken eingiebt, so auch in 2 H. VI. IV, 7, 14; und das Verbum '*astonish*' wird noch einmal ganz in dem Sinne und der Verbindung des 86. Sonetts gebraucht in 1 H. VI. I, 2, 93.

Geringerer Dichter:

Finding thy worth a limit past my praise. Sonn. 82.

. . . far behind his worth
Come all the praises that I now bestow. Gentl. II, 4, 71.
(Valentine in Bezug auf Proteus.)

S. auch Troil. IV, 4, 126; Temp. IV, 1, 10. Eine beachtenswerthe Parallelstelle, die auf einer auffallenden Uebereinstimmung der Vers-Enden beruht, bietet L. L.:

And their gross painting might be better used
Where cheeks need blood; in thee it is abused. (82)

This civil war of wits were much better used
On Navarre and his book-men; for here 'tis abused.
L. L. II, 1, 226.

Der übertragene Gedanke des 83. Sonetts (82, 13), daß Schminke überflüssig, wo natürliche Schönheit vorhanden ist, findet sich wiederholt, zum Theil mit wörtlichen Anklängen, in L. L.:

Lend me the flourish of all gentle tongues, —
Fie, painted rhetoric! O, she needs it not. L. L. IV, 3, 239.

. . . my beauty, though but mean,
Needs not the painted flourish of your praise. L. L. II, 1, 13.

Desgl. IV, 1, 16. Eine auffallende Parallele zum 83. Sonett findet sich in Lucr.:

. . . you did exceed
The barren tender of a poet's debt . . . .
. . . I impair not beauty being mute. Sonn. 83.

. . . her husband's shallow tongue
In that high task hath done her beauty wrong,
Which far exceeds his barren skill to show. Lucr. 78.

Vergl. Merch. III, 2, 128.

Digitized by Google

Wie des Freundes Werth in den Worten '*you alone are you*' (84) ausgedrückt wird, so Roméo's '*thou art thyself*' (II, 2, 39). [Aehnlich '*Troilus is Troilus*' (I, 2, 70) und '*Would you praise Caesar, say, Caesar, go no farther*' (Ant. III, 2, 13).]

Versöhnung:

Thine eyes, that taught the dumb on high to sing
And heavy ignorance aloft to fly — Sonn. 78.

. . . ignorance is the curse of God,
Knowledge the wing wherewith we fly to heaven.
2 H. VI. IV, 7, 79.

(Vergl. H. V. I, 2, 307.)

Spend'st thou thy fury on some worthless song?

so ruft Shakespeare im 100. Sonett seine Muse an, offenbar Bezug nehmend auf die Sonette an die '*dark lady*' in ihrer letzten Phase. Als Biron in begeisterten Versen Rosaline preist, erwidert ihm der König:

What zeal, what fury hath inspired thee now? L. L. IV, 3, 229.

Aus dem Verhältniß dieser Parallelstellen, 19 in den frühesten, 4 in späteren Stücken — also 5 : 1 wie bei den bisher behandelten Cyklen — ergiebt sich als zweifellos, daß auch diese Sonett-Reihe der jugendlichen Sonett-Periode angehört. Aber es giebt ein Vor und Nach in diesen Gedichten; solche, in denen von dem Konflikt als etwas Gegenwärtigem gesprochen wird, solche, in denen er in der Vergangenheit liegt, und solche, in denen er noch nicht direkt genannt wird. Und in dem 83. Sonett, das von dem niederen Dichter als gegenwärtigem Nebenbuhler handelt, sagt uns der Dichter, daß er bereits eine Zeit lang geschwiegen habe, also offenbar nicht in Folge, sondern schon vor dieser Nebenbuhlerschaft. Es liegt sehr nahe, dieses Sonett mit dem 86. zusammenzubringen, das sich auf den größeren Dichter als einen früheren Nebenbuhler bezieht und ebenfalls von einem vorausgegangenen Schweigen spricht, für welches die Bevorzugung des Letzteren als Grund angegeben wird. Daraus ergiebt sich also ein Zwischenraum zwischen den auf den größeren und den auf den geringeren Dichter bezüglichen Sonetten. Einen ferneren Zwischenraum zwischen den letzteren und den 3 Versöhnungs-Sonetten konstatirt das 101. Sonett; hier heißt es: „Du träge Muse, weshalb hast du so lange unterlassen, den Preis der Schönheit und Wahrheit zu singen? Willst du vielleicht wieder sagen: — nun werden die Worte des 83. Sonettes wiederholt — Die Wahrheit braucht keine Schminke, die Schönheit

Digitized by Google

keinen Pinsel? Willst du stumm sein, weil er keines Lobes bedarf? — O nein, so darfst du dein Schweigen nicht entschuldigen (wie du es früher, Sonett 83, gethan hast); denn es ist deine Pflicht, ihn unsterblich zu machen.“ — Das 100. Sonett giebt uns einen ziemlich festen Anhaltepunkt für das Datum dieser Versöhnungs-Sonette mit den Versen:

Spend'st thou (Muse) thy fury on some worthless song,
Darkening thy power to lend base subjects light?

Das ist offenbar im Jahre 1592 geschrieben, als der Dichter anfing, in der unzuverlässigen Dame seines Herzens '*a base subject*' zu erkennen. Da aber nun bald darauf (spätestens Anfang 1593) der Bruch mit dieser und in Verbindung damit eine viel tiefer gehende und nachhaltigere Entzweiung mit dem Freunde erfolgt, so kann das gute Einvernehmen nur von kurzer Dauer gewesen sein. — Wenn wir nun mit Berücksichtigung dieser zwei Zwischenräume, die an den geringeren Dichter gerichteten Sonette in das Jahr 1591, die an den größeren gerichteten zusammen mit der Einleitung in das Jahr 1590 versetzen wollen, so erheben die Parallelstellen dagegen keinen Einspruch.

Für die Einleitung finden sich die bedeutsamsten Parallelstellen in Err., daneben in Tit., Gentl. und Ant., für die an den größeren Dichter gerichteten Sonette die wichtigste in Mids., daneben in 1 H. VI und Gentl. Für die Sonette 82, 83, 84 und 86, das trotz des verschiedenen Gegenstandes ihnen zeitlich sehr nahe stehen muß, giebt es in Rom. und Lucr. 2 auffallende, daneben 3 Parallelstellen in L. L., die mit wörtlichen Anklängen einen Gedanken daraus wiederholen, ferner Stellen aus Per., 1 H. VI, 2 H. VI, Gentl. und noch eine in Rom., schließlich 2 in Troil. und Ant. Die 3 Versöhnungs-Sonette haben nur 2 Parallelstellen in 2 H. VI und L. L. — Daß die drei ersten Cyklen der Freundschafts-Sonette mit wenigen Ausnahmen vor diesen letzteren fallen müssen, macht der Inhalt desselben selbstverständlich. Damit ist denn die Annahme befestigt, daß jene drei im Jahre 1589, vielleicht zum Theil noch früher, entstanden sein müssen.

Die Abfassungszeit der 8 Sonett-Gruppen, die der jugendlichen Sonett-Periode angehören, glaube ich in ihrer Gesammtheit hinreichend fest begründet zu haben, so daß ich — von Berichtigungen im Einzelnen absehend — einen fundamentalen Umsturz meiner Theorie für kaum möglich halte. Ich kann mir für solche Alters-

Digitized by Google

bestimmung in der That kein sichereres Fundament denken, als die Kongruität von Empfindungen, Vorstellungen, Gedanken und die Uniformität ihrer Einkleidung, wie ich sie an Hunderten von Beispielen als zwischen diesen Sonetten und den anerkannt jugendlichen Dichtungen bestehend nachgewiesen habe. Dennoch aber fehlt dieser Berechnung zu ihrer vollen Giltigkeit noch eins: die Probe ihrer Richtigkeit. — Wer ist der Freund, auf dessen Persönlichkeit, Lebensalter und Lebensstellung diese Sonette passen? Wer sind die von ihm bevorzugten Nebenbuhler? wo ihre Huldigungen? Die Beantwortung dieser Fragen ist das unabweisliche Ziel, nach dem die autobiographische Forschung vorzudringen hat. Wenn wir die Abfassungszeit der Sonette festgestellt haben, wenn wir dann die Personen gefunden haben, auf welche die Sonette zeitlich und umständlich sich beziehen lassen, erst dann wird die Fiktions-Theorie in ihrer ganzen Unhaltbarkeit erkannt und definitiv überwunden sein. — Ich will versuchen, auch diese Probe zu liefern. Für den Freund halte ich Graf Robert Essex — für die Nebenbuhler Spenser und Marlowe.

Bisher wurde von den Sonett-Kritikern als Freund entweder der Earl of Southampton oder der Earl of Pembroke angenommen. Von dem letzteren, der in den letzten neunziger Jahren als Jüngling nach London kam, kann nach den vorausgegangenen Entwickelungen nicht mehr die Rede sein. Auf Southampton ist man nur verfallen auf Grund des Umstandes, daß Shakespeare ihm seine beiden epischen Dichtungen zugeeignet hat. Was ist das aber für ein Grund? Offenbar der reine Sandboden. Man bedenke doch nur, daß jeder Dichter jener Zeit jedes Kind seiner Phantasie von irgend einem Großen aus der Taufe heben ließ, um ihm Ansehen und Förderung in der Welt zu verschaffen, und daß selbstverständlich in keinem Falle die weite Kluft zwischen dem hohen Protektor und dem armen Dichter durch eine solche Ceremonie überbrückt wurde. Wie sollte das in diesem Falle geschehen sein? Der gewichtigste Grund also, den man für eine Freundschaft mit Southampton ins Feld führt, ist keiner. — Man hat ferner darauf hingewiesen, daß die Widmung der Lucr. mit dem 26. Sonette große Aehnlichkeit habe. Dies ist zwar eine richtige Beobachtung — Beides sind eben Widmungen — aber in Anbetracht des Zweckes, dem sie dienen soll, eine höchst unglückliche zugleich. Denn nichts zeigt deutlicher den Unterschied der Sprache, welche man einem hochstehenden Gönner und einem

Digitized by Google

Freunde gegenüber führt, als ein Vergleich dieser beiden Widmungen. So ceremoniell, geschraubt, in Unterwürfigkeit ersterbend, wie in der Widmung zu Lucr., schrieb man in jenen Tagen an einen Gönner[1]); so innig, selbstentäußernd, so herrlich offen, wie im 26. Sonett, schrieb man damals, wie zu allen Zeiten, an einen Freund. Diesem Vergleiche gegenüber möchte ich zu einem anderen auffordern. Lesen wir die zahlreichen Sonette, welche Spenser an die englischen Großen bei Ueberreichung eines Exemplars der '*Fairy Queen*' richtete, und daneben das 26. von Shakespeare, so wird der Unterschied zwischen Freundes- und Protekten-Stil in seiner ganzen Schroffheit uns entgegentreten. — Und nun vergegenwärtige man sich schließlich, daß die Eifersuchts-Tragödie frühestens Ende 1592 abschließt: so sollte also Shakespeare dem in seinen Augen treulosesten aller Freunde schon 1593 in aller Ehrfurcht und Ergebenheit Gedichte gewidmet haben? Das hieße dem Charakter des Dichters jenen unerträglichen Makel aufheften, den man aus der autobiographischen Interpretation mit aller Gewalt hat herauslesen wollen, den jedoch keine besser wie gerade sie von dem Dichter abzuwehren vermag. Sie hat erwiesen, daß der Bruch der Freunde etwa um's Jahr 1593 eintrat, und sie wird erweisen, daß die Versöhnung erst etwa 3 Jahre später erfolgte, und zwar aus Gründen, die jeder Ehrenmann billigen muß. Es ist also undenkbar, daß Shakespeare in der Zwischenzeit dem Freunde Gedichte gewidmet haben könnte; und vielleicht nur aus dem Grunde, weil er seinem früheren Freunde sie nicht widmen konnte, hat er sie Southampton gewidmet. Für mich liegt in dieser Widmung ein Beweis, daß Southampton der Freund nicht war.

Die inneren, aus der Persönlichkeit hergeleiteten Gründe, die gegen eine Freundschaft mit Southampton und für eine solche mit Essex sprechen, müssen wir hier, so wichtig sie auch sind, übergehen, sie werden voraussichtlich an einer anderen Stelle ausführlich behandelt werden. Nur soviel mag hier bemerkt werden: Wäre Southampton der Freund gewesen, so könnten wir unseren Dichter von arger psychologischer Verkennung, von einer Uebertreibung, die der urtheillosen Lobhudelei wenigstens benachbart

[1]) Dem Wörtchen *love*', das darin vorkommt, dürfen wir keine tiefere Bedeutung beilegen. Es wird in jener Zeit auf die verschiedenartigsten Verhältnisse bezogen und bedeutet hier, wie in hundert gleichen Fällen, weiter nichts als „Ergebenheit". Auch heute noch gebrauchen die Engländer '*love*' in viel weiterem Sinne, als wir unser Wort „Liebe".


Digitized by Google

ist, nicht freisprechen. Von Jenes inneren und äußeren Eigenschaften ist Nichts bekannt, das das überschwengliche Preisen der Freundschafts-Sonette rechtfertigen könnte. Er war ein tapferer Haudegen und ein ehrenwerther Mann; wenn er eine standesgemäße Bildung genossen hatte, wenn er die Kunst und Litteratur protegirte, wie es die meisten seiner Standesgenossen thaten, so hielt ihn doch der Grad seiner Gesittung von Ausbrüchen eines rohen Wesens nicht immer fern; von besonderer Schönheit ist er nicht gewesen. Daß aber die Schilderung der Sonette auf jenen herrlichen Jüngling, an den thatsächlich „die Natur alle ihre Gaben verschwendet“ hatte, eine der glänzendsten Erscheinungen der Weltgeschichte, auf Robert Essex, bis ins Einzelne paßt, davon kann sich Jeder überzeugen, der seine Biographie ein wenig eingehender studiert. Ist aber der Gegenstand des Preises dieser Liebling der Götter und Menschen, der Alles in Allem, nur sich selbst vergleichbar ist,

> Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
> Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
> Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
> Das Merkziel der Betrachter —

so können wir in den betreffenden Versen doch nicht mehr als jene zwar abgöttische, aber wahre Liebe entdecken, wie sie die Königin und die hauptstädtische Bevölkerung für denselben Mann empfand, die zwar überschwengliche, aber reine Begeisterung eines jugendlichen Künstlerherzens.

Worauf es hier vor Allem ankommt, ist die Bezeichnung der thatsächlichen Umstände, welche auf Essex als den Freund hinweisen. Daß er zu dem Freundeskreise Shakespeare's gehört habe, wird von keinem Forscher bestritten, und es ist in der That durchaus undenkbar, daß der Dichter bei der Stellung, die seine Truppe bei Hofe einnahm, nicht wiederholt in nähere Berührung mit dem Grafen gekommen sein sollte. Der Sommernachtstraum wurde höchst wahrscheinlich zur Feier der Hochzeit des Grafen, Frühjahr 1590, verfaßt. Die Abänderungen, welche Shakespeare an der Hamlet-Sage vornahm — Verführung der Königin vor dem Tode des alten Hamlet, Meuchelmord durch Gift, Unkenntniß der Königin von der Schandthat — entsprechen genau den Umständen, welche den plötzlichen Tod des älteren Essex begleiteten, ebenso wie wir die handelnden Personen des faktischen Dramas, den älteren Grafen, seine Gemahlin und Leicester, unverkennbar in den Charakteren

Digitized by Google

des fiktiven, im alten Hamlet, in Gertrud und Claudius wiederfinden.[1]) Im Chorus des 5. Aktes von Henry V. geschieht des jungen Grafen als Feldherrn der Königin ruhmvolle Erwähnung. Die Rede, welche Essex auf dem Schaffote gehalten hatte, wird zum Theil wörtlich wiederholt in den Worten, welche in Henry VIII. Buckingham auf seinem Wege zur Hinrichtung spricht. Schließlich — ein sehr wichtiger Punkt, den bisher nur Massey in wenig erschöpfender Weise behandelt hat und der auch hier nur berührt werden kann —: die Briefe des Grafen Essex weisen eine Reihe auffallender Uebereinstimmungen mit Stellen aus den Sonetten und Hamlet auf, Uebereinstimmungen, wie sie nur durch einen dauernden geistigen Konnex mit dem Dichter erklärlich sind; ebenso wie der Charakter Hamlet's eine unbestreitbare Aehnlichkeit mit dem des Grafen hat.

Die Gesammtheit dieser Punkte, so wenig historische Beweiskraft jeder einzelne für sich haben mag, repräsentirt denn doch ein gewisses Gewicht auf der Wage unseres Urtheils; während es, von der Widmung von Ven. und Lucr. abgesehen, Nichts giebt, das eine Freundschaft zwischen Southampton und Shakespeare wahrscheinlich machen könnte.

Nehmen wir Essex als den Adressaten an, so erhalten die im Jahre 1589 verfaßten Prokreations-Sonette eine besondere Bedeutung, da die Verheirathung des Grafen mit der Wittwe seines Freundes Sidney, der Tochter Walsingham's, sehr bald darauf stattfand und damals wahrscheinlich schon ins Auge gefaßt war. Die thatsächlichen Angaben dieser Sonette entsprechen den persönlichen Verhältnissen des Grafen vollkommen: er hat keinen Vater mehr (13, 14), wohl aber eine liebende und von ihm innig geliebte Mutter (3, 9). Eine Stelle, die bisher gewöhnlich falsch gedeutet worden ist, muß hier besonders hervorgehoben werden:

Is it for fear to wet a widow's eye
That thou consum'st thyself in single life?

Unter '*widow*' hat man die künftige Frau des Freundes verstanden, die vielleicht Wittwe werden könnte, so daß also die Verse sagen würden: „Fürchtest du dich etwa deshalb vor der Ehe, weil du früh sterben und eine trauernde Wittwe zurücklassen könntest?“ Nun, von allen Gründen, die man gegen die

[1]) S. den Aufsatz „Hamlet's Familie“ im XVI. Jahrbuch (1881).

Digitized by Google

Ehe geltend machen könnte, ist dieser im Munde eines Jünglings der originellste. Es scheint mir natürlicher, '*widow*' auf die Mutter des Freundes zu beziehen und die Stelle so zu verstehen: „Fürchtest du dich, deine Mutter zu betrüben, deren 'Wittwen-Trost'[1]) du bist und von der dich eine Heirath trennen würde?“ Damit erhalten wir wieder eine merkwürdig zutreffende Anspielung auf die Verhältnisse des Grafen, da diese Sonette gerade 1589 geschrieben sind. Die Mutter des Grafen war nämlich, als sie ihren dritten Mann heirathete, doch nur einmal 10 Monate lang Wittwe gewesen. Nach dem Tode ihres ersten Gatten (1576) wurde sie sofort mit dem Grafen Leicester, ihrem bisherigen Liebhaber, heimlich verbunden. Als dann Leicester im September 1588 starb, war sie bis zum Juli 1589, wo sie einen Sir Christopher Blount heirathete, Wittwe. In dieser Zeit müßte also das Sonett geschrieben sein.

Der Freund wird im 20. Sonett sonderbarerweise als mädchenhaft schön beschrieben. Diese Beschreibung paßt auf Niemanden besser, als auf den verwöhnten Liebling der Königin, der, ein Höfling von 17 Jahren, durch seine Anmuth und Schönheit die Welt bezauberte. Selbst das Antlitz des Mannes, das wir kennen, hat nichts Martialisches an sich: die zarten Formen, die weichen Züge des lockenumwallten Gesichts, der sinnende und fast mädchenhaft scheue Blick der tiefen, herrlichen Augen rechtfertigen diese Schilderung des Jünglings vollkommen.

Von Keinem ist es eher zu glauben, daß er auch einem Freunde nach einer gewissen Richtung hin gefährlich werden konnte, wenn er sich auch frei von Schuld hielt, als gerade von Essex. Denn es ist eine bekannte Thatsache, daß er an schönen Frauen ein ebenso großes Gefallen fand, als er bei ihnen erregte; daß seine sinnliche Leidenschaft ihn weder die eigenen noch fremden ehelichen Bande achten ließ.

Gehen wir nun zu den Nebenbuhlern über, so ist wenig damit gethan, wenn wir ein paar bekannte Namen nennen und sie als Günstlinge des Grafen wahrscheinlich machen, die Hauptsache ist vielmehr, daß wir die poetischen Erzeugnisse ausfindig machen, in denen sie dem Grafen ihre Huldigungen darbringen. Denn gerade darüber beklagt sich ja Shakespeare, daß diejenigen ihrer Gedichte, in denen der Preis des Grafen gesungen wird, bei diesem

---

[1]) '*My widow comfort*' nennt Constance ihren ihr entrissenen Sohn Arthur (John III, 4, 105).



eine bessere Aufnahme finden als die seinigen. Wo aber sind in den ersten neunziger Jahren Gedichte zu finden, in denen ein schöner Jüngling von edlem Herzen und hohem Geiste gefeiert wird?

Es existirt eigentlich nur eine bekannte Dichtung, die mit den Freundschafts-Sonetten Shakespeare's Aehnlichkeit hat. Es ist der '*Affectionate Shepherd*' von Richard Barnfield, im Jahre 1594 veröffentlicht, in welchem der Schäfer Daphnis nach seinem geliebten Ganimede jammert, der in den Banden der Nymphen-Königin Gvendolen schmachtet. Die Widmung an die Lady Penelope Rich beweist, daß der Dichter in die schöngeistigen Kreise, in denen diese Dame und ihr Bruder Essex den Ton angaben, aufgenommen war. Ich habe in der That Anfangs für möglich gehalten, daß Barnfield der geringere Nebenbuhler mit den '*strained touches*', der '*painted rhetoric*' sein könnte. Aber die Annahme hat manches Unwahrscheinliche. Das Gedicht erregte wegen seiner widerwärtigen Zärtlichkeit zwischen Mann und Mann Anstoß, worauf der Dichter seine Entstehung dahin erklärte, daß es '*nothing else but an imitation of Virgill, in the second Eglogue of Alexis*' wäre. Es ist kaum denkbar, daß der jugendliche Dichter — er war 1574 geboren — den 7 Jahre älteren Essex in dieser Weise gefeiert haben sollte. Und das Datum dieses Gedichtes fällt offenbar viel zu spät, als daß Shakespeare sich ums Jahr 1591 darauf hätte beziehen können. Denn noch 1592 war Barnfield in Oxford, wo er zum *Bachelor of Arts* promovirt wurde; er wird also schwerlich vor 1593 in London ansessig gewesen sein. — Wir werden uns nach anderen Poesien als lyrischen oder gar Sonetten umsehen müssen, in denen unserem Dichter Konkurrenz gemacht wird.

Bei dem größeren Dichter, dessen '*proud full sail of his great verse*' Shakespeare verstummen macht, der von Geistern gelehrt ist '*to write above a mortal pitch*', werden wir unter keinen Umständen an einen Lyriker denken können. Uud ich glaube, diese im Jahre 1590 niedergeschriebene Schilderung paßt, wenn wir Shakespeare nicht eine kritiklose Bescheidenheit zutrauen wollen, nur auf einen Dichter: Spenser. Er war, als er Ende 1589 mit den 3 ersten Gesängen seiner '*Fairy Queen*' von Irland nach London kam, und diese im folgenden Jahre im Druck erschienen, allerdings der weit berühmtere und damals auch der größere Dichter. — Nun aber das Gedicht, in dem er den Grafen Essex feierte? — Die '*Fairy Queen*'. Und der Beweis? — liegt in den folgenden Worten des an Essex gerichteteten Widmungs-Sonettes:

Digitized by Google

Magnific Lord, whose virtues excellent
Do merit a most famous poet's wit
To be thy living praises' instrument,
Yet do not 'sdain to let thy name be writ
In this base poem, for thee far unfit:
Nought is thy worth disparaged thereby;
But when my Muse, whose feathers, nothing flit,
Do yet but flag, and lowly learn to fly,
With bolder wing shall dare aloft to sty
To the last praises of this Faery Queen;
***Then** shall it make **more** famous memory*
Of thine heroic parts such, as they been.
Till then, vouchsafe thy noble countenance
To these first labours' needed furtherance.

Aus diesem Sonette läßt sich Folgendes herauslesen. Der Dichter hat den Grafen in einer Person der ersten 3 Gesänge verherrlicht, freilich in einer Weise, die seiner noch schwachen Kraft entspricht; später aber, wenn ihm die Schwingen gewachsen, in den letzten Büchern der '*Fairy Queen*', soll sein Preis in volleren Tönen erklingen. Wenn nun Spenser, wie er selbst in dem einleitenden Briefe an Raleigh erklärt, in der Feenkönigin Gloriana die Königin Elisabeth dargestellt hat, so liegt es sehr nahe, im Ritter Arthur den Grafen Essex zu sehen; denn daß er ihm eine Nebenrolle zuertheilt haben sollte, ist nicht anzunehmen. Davon steht zwar in dem noch in Irland (23. Januar 1589) verfaßten Briefe an den erklärtesten Feind des Grafen nichts geschrieben; es heißt vielmehr: „*So in the person of Prince Arthur I set forth magnificence in particular; which virtue, for that it is the perfection of all the rest, and containeth in it them all, therefore in the whole course I mention the deeds of Arthur applyable to that virtue, which I write of in that book.*“ Aber am Hofe der Elisabeth mochte es Spenser gerathen erscheinen, die mächtige Unterstützung des '*magnific lord*' durch die in dem Sonett gegebene schmeichelhafte Versicherung sich zu erwerben. — An verherrlichenden Sonetten wird es bei dem intimen Verhältniß, das sich bekanntlich zwischen Essex und Spenser in den Jahren 1590 und 1591 entwickelte, auch nicht gefehlt haben.

Wenn wir also in Essex den Freund der Sonette sehen, so haben wir ein historisch bekanntes und ein gerade in der Abfassungszeit der betreffenden Sonette sich abspielendes Verhältniß, das naturgemäß unserem Dichter Veranlassung geben mußte, sich zurückgesetzt zu fühlen. Dann erhalten jene Worte in dem Hochzeitsgedicht des Mids., die einen Gedanken des 85. Sonettes

Digitized by Google

wiederholen — '*tongue-tied simplicity In least speak most*' — im Munde des Theseus-Essex eine besondere Bedeutung: sie werden zu einer intimen, eindringlichen Mahnung an die stille und tiefe Liebe des weniger berühmten Dichters. — Nehmen wir Southampton als Freund an, so haben wir hinsichtlich der Person des größeren Rivalen weiter nichts als vage Vermuthnngen; ein entsprechendes Gedicht, das ihn verherrlichte, ist nicht aufzutreiben.

Was die Kandidatur Marlowe's für den Posten des größeren Rivalen geschaffen hat, ist vorzugsweise eine Stelle aus dem 86. Sonette, in der von '*that affable familiar ghost Which nightly gulls him with intelligence*' gesprochen wird. Man hat gemeint, unter dem '*familiar ghost*' wäre der Marlowe'sche Mephistophilis verstanden. Ein solcher Schluß ist mindestens gewagt; denn bekanntlich spielen böse und gute Geister, Kobolde und Hexen in den Dichtungen jener Zeit überhaupt eine sehr große Rolle, und es dürfte wenige Dichter geben, die nicht eiumal in einem epischen oder dramatischen Gedichte solche Agentien verwerthet hätten. Spenser scheint zu diesen wenigen nicht zu gehören. Nach einem Briefe seines Freundes Harvey vom 7. April 1580 hatte er bereits damals 9 Komödien geschrieben, denen er die Namen der 9 Musen gegeben hatte. Harvey, aufgefordert, sein Urtheil über die ihm eingesandten Anfänge der '*Fairy Queen*' abzugeben, spricht sich abfällig über sie aus und stellt die 9 Komödien viel höher. In diesem Briefe findet sich die Stelle: '*If so be the Faery Queen be fairer in your eye than the Nine Muses* (die Komödien), *and Hobgoblin run away with the garland from Apollo*' . . ., in welcher mir eine Anspielung auf einen Kobold, einen '*familiar ghost*', der in einer oder in allen diesen Komödien eine wichtige Rolle spielte, enthalten zu sein scheint. Auch ist es nicht undenkbar, daß sich die Verse des Sonettes auf ein Gedicht Spenser's mit dem Titel Dreams beziehen, welches mit den 9 Komödien verloren gegangen ist. Jedenfalls liegt keine Nöthigung vor, sie gerade auf Marlowe's Dr. Faustus zu beziehen; wir müssen einfach bekennen, daß wir die Anspielung nicht verstehen.

Eine recht merkwürdige Stelle findet sich im Beginn des 78. Sonettes:

> *So oft I have invoked thee for my Muse* (nämlich als zehnte! 38).
> *And found such fair assistance in my verse*
> *As every alien pen hath got my use*
> *And under thee their poesy disperse.*

Digitized by Google

Hier ist nicht bloß davon die Rede, daß mehrere Rivalen den Freund besingen, sondern daß sie auch unserm Dichter seine Sangesweise abgelauscht haben. Hier kann man unmöglich an die '*Fairy Queen*' denken; es muß also ein Gedicht gegeben haben, in welchem der Freund in ganz ähnlicher Weise gefeiert wird, wie in den Freundschafts-Sonetten. Ich habe nun in der That folgende Verse gefunden, deren auffallende Aehnlichkeit mit gewissen Sonetten in die Augen springt:

(Leander's Haare sind schöner als das goldene Flies)
Jove might have sipt out nectar from his hand;
Even as delicious meat is to the taste,
So was his neck in touching, and surpast
The white of Pelops' shoulder: I could tell ye,
How smooth his breast was, and how white his belly;
And whose immortal fingers did imprint
That heavenly path with many a curious dint,
That runs along his back; . . .
. . . . let it suffice
That my slack Muse sings of Leander's eyes;
Those orient cheeks and lips, exceeding his
That leapt into the water for a kiss
Of his own shadow . . . .
Had wild Hippolytus Leander seen,
Enamoured of his beauty had be been.
His presence made the rudest peasant melt . . . .
The barbarous Thracian soldier, moved with naught,
Was moved with him and for his favour sought.
Some swore he was a maid in man's attire,
For in his looks were all that men desire, —
A pleasant-smiling cheek, a speaking eye,
A brow for love to banquet royally;
And such as knew he was a man would say:
„Leander, thou art made for amorous play . . . .

Marlowe, Hero 1. Sestiad.

Die letzten Verse könnten ebenso gut im 20. Sonett von Shakespeare stehen.

Like untun'd golden strings all women are,
Which long time lie untouched, will harshly jar . . . (Sonn. 8.)
. . . . Then treasure is abused,
When misers keep it: being put to loan,
In time it will return us two for one . . . . . (4.)
Who builds a palace, and rams up the gate,
Shall see it ruinous and desolate:
Ah, simple Hero, learn thyself to cherish!
Lone women, like to empty houses, perish. (10.)

Digitized by Google

Less sins the poor rich man, that starves himself,
In heaping up a mass of drossy pelf,
Than such as you; his golden earth remains,
Which, after his decease, some other gains;
But this fair gem, sweet in the loss alone,
When you fleet hence, can be bequeathed to none . . . . . . (4.)

One is no number; maids are nothing, then,
Whithout the sweet society of men.
Wilt thou live single, still? one shalt thou be,
Though never-singling Hymen couple thee . . . . . (8.)

Abandon fruitles, cold virginity . . . .
Nor stain thy youthful years with avarice . . . . .
Beauty alone is lost, too warily kept. (4.)

Marlowe, Hero 1. Sestiad.

Diese Worte, mit denen Leander Hero zur Aufgabe ihres jungfräulichen Standes bewegen will, sind eine Paraphrase der Shakespeare'schen Sonett-Gedanken. Daß hier Marlowe von Shakespeare abgeschrieben hat, und nicht etwa umgekehrt, geht aus dem Umstande hervor, daß auch Venus in Kontribution gesetzt wird; bei der Beschreibung der Kleidung Hero's heißt es:

Her wide sleeves (were) green, and bordered with a grove,
Where Venus in her naked glory strove
To please the careless and disdainful eyes
Of proud Adonis, that before her lies.

Das ist genau die Situation, welche Shakespeare in seinem Gedichte schildert; weder im Ovid noch in '*The Shepherd's Song of Venus and Adonis*' von Constable, der außerdem schwerlich 9 Jahre vor seinem Erscheinen gedichtet sein wird, kommt eine ähnliche vor. — Bei der Schilderung von Leander's Schönheit heißt es:

Fair Cynthia wished his arms might be her sphere.

Und in der 2. Sestiad tritt die Shakespeare'sche Episode vom Hengste als Vergleich auf:

For as a hot proud horse highly disdains
To have his head controll'd, but breaks the reins,
Spits forth the ringled bit, and with his hoves
Checks the submissive ground; so he that loves,
The more he is restrain'd, the worse he fares.

Auf Grund jener Stelle des 78. Sonetts und dieser ihr entsprechenden thatsächlichen Plünderung Shakespeare's halte ich es für möglich, daß Marlowe der niedere Dichter war, über dessen grob aufgetragene Lobhudelei sich unser Dichter beklagt, daß er

Digitized by Google

also in Leander den Grafen Essex verherrliche, und vielleicht auch Sonette an ihn gerichtet habe, die in einem ähnlichen Verhältniß zu Hero wie die Prokreations-Sonette zu Ven. gestanden haben mögen. Daß Marlowe mit den Walsinghams, den Verwandten der Gräfin Essex, in Verbindung stand, zeigt die Widmung zu Hero.

10. Versöhnung.

(109—112; 117—120. —115. 102. 77; 122 [?]).

Es thut mir herzlich leid, daß ich die unvergleichlich schönen Gedichte der nun folgenden späteren Sonett-Periode hier nicht ausführlicher behandeln, die zahlreichen Fäden, welche zwischen diesen und den früheren Sonetten hin- und herlaufen, nicht einzeln verfolgen, dem Adel einer für die Ewigkeit gefesteten Mannesliebe jener stürmischen Jugendliebe gegenüber nicht die gebührende Beleuchtung geben, aus der schönen Blüthe dieser Freundschaft die herrlichen Früchte, die sie in einem tiefinnerlich glücklichen Dichterherzen gezeitigt, nicht entwickeln kann. Ich habe aber den mir gewährten Raum bereits überschritten, und muß daher auch im Folgenden auf jede Wiedergabe von Parallelstellen verzichten.

Daß die eigentlichen Versöhnungs-Sonette (109—112, 117—120) nicht etwa an Shakespeare's Frau, wie häufig angenommen, sondern an den Freund gerichtet sind, ergiebt sich einerseits aus den Beziehungen zwischen ihnen und den folgenden Sonetten (115 etc.), die offenbar einen männlichen Adressaten haben, andererseits aus den Beziehungen auf die in den früheren Sonett-Reihen geschilderten Vorgänge. Shakespeare hat seinen Freund in Verdacht gehabt, daß er sich in den Besitz seiner Geliebten gesetzt habe, und die Freundschaft abgebrochen. Daß der Verdacht nur auf Vermuthungen gegründet gewesen ist, sagt uns der Dichter selbst in nicht mißzuverstehenden Worten:

And whether that my angel be turn'd fiend
*Suspect I may, yet **not directly tell;***
But being both from me[1]*), both to each friend,*
*I **guess** one angel in another's **hell:***
*Yet this **shall I ne'er know,** but live in doubt ...* (144.)

Wenn er dennoch in anderen Sonetten von diesem Treubruche wie von einem Faktum spricht, so erklärt sich dieser scheinbare

[1]) Diese Stelle könnte uns auf den Gedanken bringen, daß die Sonett-Dame die Frau eines Hofbeamten war.



Widerspruch sehr einfach aus der Natur des lyrischen Dichters, der seinen Stimmungen, wie sie eben kommen, Gestalt giebt, und für den es eine Verpflichtung zu historischer Treue nicht giebt. Daß die Freunde längere Zeit entfremdet gewesen sind, ergiebt sich aus 109, 5—7; 110, 1—8; 117, 5—8. Dann hat der Dichter sein Unrecht eingesehen und bittet den Freund um Verzeihung:

O, never say that I was false of heart (109).
(Widmungen an Southampton 1593, 1594?)

indem er sich mit dem „wahnsinnig machenden Fieber“ seiner Eifersucht entschuldigt. Das 119. Sonett beschreibt die verhängnißvolle Leidenschaft genau so, wie wir sie in den Eifersuchts-Sonetten kennen gelernt haben, und das 110. spricht ebenfalls mit großer Deutlichkeit von dem Verhältniß zu jener charakterlosen Frau (V. 5—8). Das 120. erwähnt offenbar auch jene frühere durch poetische Rivalen hervorgerufene Trübung des Freundschafts-Verhältnisses: „Daß du mich einst um werthloserer Dichter willen vernachlässigt hast“, lese ich darin, „ist mir jetzt ein Trost, ohne den ich zusammenbrechen müßte unter der Last des Unrechts, das ich dir gethan. Nun aber:

Mine (Unrecht) *ransoms yours, and yours must ransom me.*“ —

Man muß nur die ganze Wahrhaftigkeit und Noblesse des Herzens Shakespeare's erkennen wollen, dann lösen sich die Mißtöne der Eifersuchts-Sonette hier in eine durchaus reine Harmonie auf.

Zu Sonett 109, 3, 4 finden sich Parallelen in Err. II, 2, 127 und 1 H. VI. IV, 5, 48; zu 5, 6 in Mids. III, 2, 169; auch Rom. II, 2, 176 ist die Geliebte die „Heimath“ des Liebenden. In Shrew III, 1, 91 findet sich '*range*' im Sinne von „unbeständig sein in der Liebe“ (109, 5). Wie der Freund '*rose*' genannt wird (109, 14), so auch R. II. (V, 1, 8 und 1 H. IV. I, 3, 175) und Hamlet (III, 1, 160).

Sonn. 110: '*Motley*' (2) in der Bedeutung „Narr“ nur noch zweimal in As III, 3, 79; V, 4, 41. '*All the world*' (112, 5) nennt auch Constance ihren Sohn Arthur (John III, 4, 104).

Die Gedanken des 118. Sonettes werden in Stücken aus den letzten neunziger Jahren sehr häufig wiederholt. Den Gedanken dieses und des nächsten Sonettes giebt eine Stelle in Ado (IV, 1, 220). Das 118. findet sich ganz wieder in 2 H. IV. IV, 1, 54—66. Die Liebe stirbt an ihrem Zuviel: Haml. IV, 7, 115;

Digitized by Google

2 H. IV. I, 3, 87 (vergl. auch Tw. I, 1, 1; II, 4, 100 und Mids. II, 2, 137); das Glück: 2 H. IV. IV, 1, 63 (mit wörtlichen Anklängen); die Ruhe: All's III, 1, 18; Ant. I, 3, 53; die Kraft: R. II. III, 4, 59. Der Appetit wird mit scharfen Saucen gereizt: Ant. II, 1, 24 (wörtliche Anklänge) und Caes. I, 2, 304 (bildlich wie im Sonett). Der Ausdruck '*physic your rankness*' (As I, 1, 91) erinnert an 11, 12.

Sonn. 119: Der Ausdruck '*How have mine eyes out of their spheres been fitted*' kehrt fast wörtlich wieder in Haml. I, 5, 17; ähnlich Cymb. V, 5, 371. '*Benefit of ill*' As II, 1, 12; H. V. IV, 1, 5. Zu '*madding fever*' (8) vergl. As III, 2, 383, 420. Der Gedanke von 11, 12 kehrt wieder in 2 H. IV. IV, 1, 222 und Oth. II, 3, 328.

Sonn. 120: (1) fast dieselben Worte in Troil. V, 6, 17; der Gedanke 1—10 in As II, 7, 188. Die Worte des Proteus (Gentl. V, 4, 75) erinnern an 9—14.

Sonn. 102: (7) 2 H. IV. IV, 4, 91; (7—12) Merch. V, 104; (10) ein ähnlicher Ausdruck in Ado II, 3, 40.

Sonn. 115: (7) eine wörtlich anklingende Wiederholung Haml. III, 3, 38; gleicher Ausdruck Haml. IV, 4, 111.

Sonett 77 begleitet offenbar ein dem Freunde verehrtes Stammbuch; 122 entschuldigt den Dichter, daß er ein ihm vom Freunde gewidmetes Stammbuch verschenkt hat: An den Ausdruck '*mouthed graves*' (77, 6) erinnert die Stelle H. V. I, 2, 232, ähnlich 1 H. IV. I, 3, 97. Zu 122, 1, 2 findet sich eine merkwürdige Parallele in Haml. I, 5, 98, ferner I, 3, 59; (7) '*razed oblivion*' Meas. V, 1, 13. An 9 erinnert Tw. II, 4, 99.

11. Freundschaft.

(52; 60, 64, 81. — 29—31, 66; 71—74. — 107. — 25, 124, 125. — 116, 123.)

Das 52. Sonett schildert das Glück einer neu erstandenen Freundschaft; daran schließen sich 3 Sonette mit dem Versprechen der Unsterblichkeit, die sich aber dadurch von den früheren unterscheiden, daß es dem Dichter auf das Fortleben der Schönheit des Freundes hier nicht anzukommen scheint. Die Gedichte 29—31 und 66 sind offenbar einer trüben Gemüthsstimmung entsprungen, welche den Dichter unter all dem Erdenleide nur ein kostbares Gut erkennen läßt: das Glück einer wahren Liebe d. h. Freundschaft. Damit zusammen gehören die von Todesgedanken erfüllten Sonette 71—74. 107 bildet ein Gegenstück zu diesen: es enthält

Digitized by Google

Anspielungen auf politische Vorgänge, die den Dichter mit hoher Freude erfüllen und ihm wie seinem Lande eine Perspektive in eine rosige Zukunft eröffnen. 25 und 124 handeln von der Unbeständigkeit desjenigen Glückes, das auf der Gunst der Fürsten beruht, und stellen ihm das einzig wahre Glück einer beständigen Freundschaft gegenüber, das auch in 116 und 123 in erhabenem Stile gefeiert wird.

Die Parallelstellen aus den Dramen der letzten neunziger und der ersten Jahre des neuen Jahrhunderts sind hier wiederum sehr zahlreich. Im 52. Sonett wird das Glück freundschaftlicher Zusammenkünfte mit der Freude verglichen, welche die selten auftretenden Kirchenfeste oder der Anblick eines im Schranke verwahrten kostbaren Feiertagskleides gewährt; beide Vergleiche finden sich wieder in 1 H. IV. in zwei auffallenden, wörtlich anklingenden Stellen: I, 2, 227; III, 2, 55. Der Gedanke von 60, 1—8 wird fast in derselben Fassung behandelt As II, 7, 22.

Zu Sonett 64 (5—10) bietet 2 H. IV. eine auffallende Parallele in der Betrachtung des Königs über die Vergänglichkeit aller Erdendinge, der selbst das feste Laud nicht widerstehen kann, indem es vom Meere erobert wird, noch das Meer, indem es von dem sich erhebenden Lande zurückgedrängt wird (III, 1, 45); Aehnliches (besonders zu 5, 6) findet sich Troil. I, 3, 111 und im Temp. (IV, 148). Daneben kehren Ausdrücke (1, 5) wieder aus dem 12. und 63. Sonett, sowie aus A Ls. Compl. 10 und Tw. II, 4, 103. — Den 1. Vers von 81 finden wir fast wörtlich wieder in Merch. IV, 1, 118.

Aus dem 29. finden wir eine auffallende Wiederholung in Cymb. II, 3, 21 (*'the lark sings at heaven's gate'*). Ausdrücke des 30. kehren wieder (5) in Oth. V, 2, 349; (10, 11) R. III, IV, 4, 39 und (11, 12) Troil. II, 2, 106; das Bild (1, 2) in Oth. III, 3, 140, die Antithese (4) in 2 H. IV, II, 3, 47. Der bildliche Ausdruck in 31, 10 findet sich auch in A Ls. Compl. 218.

Zu 66 finden wir dieselbe Erscheinung wie zu 127: es wird in einem Drama vollständig wiederholt; deshalb sei die Stelle ausnahmsweise citirt:

For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes.
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Haml. III, 1, 70.

Digitized by Google

Aehnliche Stellen finden sich Haml. III, 4, 152; Tim. IV, 1 und 3 (Monologe); Merch. II, 9, 39; Meas. II, 1, 38 und besonders III, 1, 5 (die Rede des Herzogs). Zu V. 13, 14 Merch. II, 8, 50.

71: An 1, 2 erinnert Ado V, 2, 81; an 2. 3 2 H. IV. I, 1, 102; an 4 Haml. IV, 3, 21; an 10 2 H. IV. IV, 5, 116; Haml. IV, 2, 6; eine auffallende Wiederholung desselben Ausdruckes in 2 H. IV. I, 2, 8; der Ausdruck von 4 wird wiederholt in H. VIII, IV, 2, 125. — Zu 73, 1—4 finden sich 2 auffallend ähnliche Stellen in Tim. IV, 3, 259 und Cymb. III, 3, 60; dasselbe Bild in As IV, 3, 105; Macb. V, 3, 23 und Wint. V, 3, 133; der Ausdruck von 8 in Macb. III, 2, 46. — Aehnliche Ausdrücke zu 74, 1. 2 Haml. V, 2, 347 und zu 14 Ant. I, 3, 104.

107, 13 spielt auf 81 an, 107, 5 auf 60, 7; dort

Crooked eclipses 'gainst his glory fight

und hier

The mortal moon hath her eclipse endur'd.

Der Vers:

And peace proclaims olives of endless age

muß zu derselben Zeit geschrieben sein, wie

Peace puts forth her olives every where. 2 H. IV. IV, 4, 87.

was um so wahrscheinlicher wird, wenn wir den 1., 2. und 6. Vers des Sonettes vergleichen mit 2 H. IV. V, 2, 126. Zu V. 5 vergleiche die auffallende Stelle in Ant. III, 13, 153; eine '*prophetic soul*' hat auch Haml. (I, 5, 40). Dem '*mortal moon*' entspricht eine '*mortal Venus*' in Troil. III, 1 34.

25: Die Hinfälligkeit der Höflingsgunst, des Feldherrnruhmes wird ganz ebenso geschildert in Cymb. III, 3, 45; ähnlich in Tim. I, 1, 84; H. VIII. III, 2, 352. Zu 6 siehe Ado III, 1, 8; Wint. IV, 4, 105; zu 11 2 H. VI. I, 1, 104. Gleiche Ausdrücke zu 5 Rom. I, 1, 158; zu 11 R. II, I, 3, 202.

124, 10 weist zurück auf 107, 3. Die bedeutsamste, den ganzen Inhalt des Sonettes ausführende Parallelstelle ist in Troil. III, 3, 75 (vergl. auch IV, 3, 109). Aehnliche Ausdrücke zu (1) 1 H. IV. III, 2, 139; H. VIII. IV, 2, 6; zu 6 As II, 1, 3.

125: Der Gedanke von V. 5 - 8 findet sich wieder in Cymb. V, 4, 127 und Meas. II, 4, 12; von 12 in Cymb. I, 1, 119. '*Obsequious*' in der verallgemeinerten Bedeutung „ergeben" kommt nur in späteren Stücken vor: Wiv. IV, 2, 2; Meas. II, 4, 28; Oth. I, 1, 46. V. 12 findet sich dem Sinne nach wiederholt in Ado II, 1, 319.

Digitized by Google

116 nimmt durch die Verse 3, 4 Anschluß an 25, 13, 14 und durch 9 (*'Time's fool'*) an 124, 13; derselbe Ausdruck in 1 H. IV. V, 4, 81 (ähnlich *'fools of fortune'* Tim. III, 6, 106, Rom. III, 1, 141). Das Bild von 5, 6 kehrt wieder in Cor. V, 3, 73; ein ganz ähnliches H. VIII. III, 2, 194. An 2, 3 erinnert Lear I, 1, 241. An das ganze Sonett erinnern die Worte des Troilus, in denen er von Cressida eine Liebe begehrt, wie diese sie nicht gewähren kann (III, 2, 165).

12. Die spätere Sonett-Periode.

Das eigentliche Fundament der folgenden Erörterungen bildet die Thatsache, daß nicht weniger als 5 Sonette von diesen 30 sich ihrem ganzen Gehalt nach zusammenhängend und zum Theil mit wörtlichen Anklängen in den Dramen wiederfinden. Das 118. Sonett ist wiederholt in 2 H. IV. freilich mit Beziehung auf politische Verhältnisse an Stelle der Freundschaft, und auffallende Uebereinstimmungen mit ihm zeigen sich noch zweimal in demselben Stücke, ferner in Ado (1), Tw. (2), Haml. (1), Ant. (2). Daraus ergiebt sich mit Gewißheit, daß der Gedanke: das Uebermaß des Glückes ist eine Krankheit, die durch Unglück geheilt werden muß — ein Lieblingsgedanke Shakespeare's um das Ende des Jahrhunderts war. Daß also das Sonett, welches diesen Gedanken zum Gegenstande hat, etwa Anfang der Neunziger oder ums Jahr 1610 geschrieben sein sollte, ist nicht glaublich; dagegen höchst wahrscheinlich, daß es ziemlich in derselben Zeit, wahrscheinlich etwas früher wie 2 H. IV. — sagen wir 1596/97 — verfaßt ist.

Das tiefernste 64. Sonett ertönt noch einmal in den Worten des Königs Heinrich IV. über die Vergänglichkeit des Irdischen (2. Theil). Sollen wir glauben, daß Sonett und Drama in weit von einander entlegenen Zeiten verfaßt seien? Dann vergleiche man die Stelle im Temp., die zwar Aehnliches, aber in anderer Weise sagt, und man wird schwerlich umhin können, die Abfassung von Sonett 64 und 2 H. IV. in dieselbe Zeit zu verlegen.

Das 66. Sonett erscheint zweimal wieder: in dem berühmten Monologe Hamlet's und in einer Rede des Herzogs in Meas. Und von den weltschmerzlichen und Todesgedanken dieses und der Sonette 29—31, 71—74 sind die Stücke, die um das Jahr 1600 herum entstanden sind, erfüllt: As (Jaques), 2 H. IV., Haml., Cymb., Meas., Tim. Wir können daher nicht umhin zu behaupten,

Digitized by Google

daß gegen das Ende des Jahrhunderts der Dichter von einer schwermüthigen Stimmung beherrscht wird, als deren Ausfluß auch die genannten Sonette zu betrachten sind.

Das 25. Sonett, welches Fürstengunst und Ruhm zu den Eitelkeiten dieser Welt rechnet, hören wir aus dem Munde des Belarius (Cymb.) wieder, und Timon und Wolsey (H. VIII.) erheben dieselben Klagen.

Eine Zusammenfassung dieses und des 124. Sonettes giebt uns eine Stelle im Troil. Diese Sonette müssen offenbar etwas später als die vorher genannten, auf der Scheide der Jahrhunderte oder im Beginn des neuen, entstanden sein.

Wenn wir die Tabelle betrachten, auf welcher die Parallelstellen ihrem Gewicht nach bezeichnet stehen, so bietet sich uns ein Bild, das dem im 8. Abschnitt beschriebenen gerade entgegengesetzt ist: die erste Bogenhälfte, welche die 18 Dichtungen der Jugend-Periode umfaßt, ist von Parallelstellen nahezu entblößt, die zweite, auf welcher alle 22 späteren Dramen verzeichnet sind, reichlich mit ihnen gefüllt. Sie enthält 25 Ausdrucks-, 59 Gedanken-Parallelismen und 12 beweiskräftige Stellen, im Ganzen 96. Wenn wir die Zahlen dieser Parallelstellen für die 30 späteren Sonette mit denen für die vierfache Anzahl der Jugend-Sonette (124) vergleichen, so ergiebt sich, daß die größere Beweiskraft auf der Seite der ersteren ist. Auf der ersten Bogenseite, unter den Jugend-Dichtungen, stehen diesen 96 Stellen nur 17 gegenüber — wiederum ein günstigeres Verhältniß, als bei den Jugend-Sonetten (344 : 91). Unter jenen 17 Parallelstellen aus den Jugend-Dichtungen gehören 4 Dramen an, die aller Wahrscheinlichkeit nach in der Mitte der Neunziger eine Umarbeitung erfuhren: All's, Rom.; können also vielleicht erst gleichzeitig mit den späteren Sonetten entstanden sein. Ferner beziehen sich 7 von ihnen auf die Sonette 109—112, welche die frühesten von den späteren Sonetten sind und mehr nach der ersten als nach der zweiten Hälfte der neunziger Jahre gravitiren. Außerdem giebt die Hälfte dieser Stellen bloße Ausdrucks-Parallelen. Somit sind die Uebereinstimmungen der späteren Sonette mit den Jugend-Dichtungen äußerst geringfügig.

Auf der zweiten Bogenseite finden wir die erste Hälfte, d. h. die Kolumnen der Stücke, welche in der Zeit von der Mitte der Neunziger bis in den Anfang des Jahrhunderts verfaßt sein müssen, stark mit Zeichen besetzt; die zweite Hälfte ist leer. Danach ge-

Digitized by Google

hören die 5 folgenden spätesten Dramen, welche zusammen nur 8 Parallelstellen und keine von beweisender Kraft haben, offenbar nicht mehr in die Sonett-Periode: Wint., Cor., Mac., Lear, Temp. In einer gewissen Verbindung mit ihr scheinen zu stehen die Stücke: Ant., H. VIII., Oth. Aber auch unter den der genannten Zeit angehörigen Stücken giebt es vier, die durch die Unbedeutendheit ihrer Beziehungen zu den Sonetten auffallen: Wiv., Tw., H. V., Caes. In Wiv. habe ich nur eine Ausdrucks-Parallele entdecken können. Dagegen stehen mit unsern 30 Sonetten in unverkennbarem Zusammenhange: Ado, As, 1 H. IV., 2 H. IV., Merch., Haml., Cymb., Meas., Troil., Tim. Diese 10 Dramen enthalten 70 Parallelstellen, gegenüber 26 aus den 12 übrigen. Und obgleich wir bei den einzelnen Dramen hier mehr auf die Bedeutung als die Zahl der Parallelstellen sehen müssen, so treten doch 2 von ihnen durch die Masse ihrer Beziehungen in auffallender Weise aus den übrigen hervor: Haml. und 2 H. IV. mit je 13 Parallelstellen, darunter sehr bedeutsame. Sie werden wir als den Mittelpunkt der späteren Sonett-Periode zu betrachten haben. Und in der That zeigen sich in ihnen Beziehungen zu fast allen Sonett-Gruppen, die wir unterscheiden können: zu den „Versöhnungs"-Sonetten (118. 119), zum „Preis der Freundschaft" (122. 115. 102), „Unsterblichkeit" (64), „Weltschmerz" (30. 66), „Todesgedanken" (71. 74) und zu dem merkwürdigen, für sich allein stehenden Sonett 107. Nur die Sonette 25, 124. 125; 116. 123, welche von der Eitelkeit weltlicher Ehre und von der Erhabenheit wahrer Freundschaft über alle Wechsel des Irdischen handeln — offenbar die reifsten Produkte der lyrischen Muse unseres Dichters — scheinen nicht mehr in den Kreis dieser beiden Stücke zu gehören; wir finden ihre ernsten, wuchtigen Gedanken mit zum Theil merkwürdigen Uebereinstimmungen wieder in Cymb., Meas., Troil., Tim., H. VIII.

Wenn wir nach einem festen Punkte suchen, von dem unsere Altersbestimmungen auszugehen haben, so bietet sich uns das 66. Sonett, das in den bekannten Monolog Hamlet's '*To be or not to be*' aufgenommen ist, deshalb am bequemsten dar, weil wir für die Abfassungszeit dieses Dramas einen bestimmten Anhalt haben. Gabriel Harvey erwähnt es 1598 als ein von älteren Leuten gern gesehenes Stück. Obgleich wir die mit großer Wahrscheinlichkeit supponirte ältere Redaktion, auf welche diese Worte sich zweifellos beziehen, nicht kennen, so kann ihre Vollendung nach den Be-

Digitized by Google

ziehungen, in welchen dieses Stück zu den Dramen der mittleren Periode steht, nicht lange vor dem Datum jener Aeußerung stattgefunden haben. Wir versetzen sie daher mit Chalmers in das Jahr 1598; das Sonett wird etwas früher entstanden sein. Denn daß etwa der Monolog die Anregung zu dem Gedichte gegeben haben sollte, ist an und für sich nicht natürlich und speziell deshalb sehr unwahrscheinlich, weil das letztere nicht allein für sich steht, sondern ein Glied in einer Reihe von weltschmerzlich angehauchten Gedichten bildet, die ihren Parallelstellen nach etwa um diese Zeit verfaßt sein müssen: es sind die Sonette 29—31.

Diesen 4 Sonetten schließen sich nicht bloß ihrem düsteren Charakter, sondern auch den Parallelstellen nach die 3 Unsterblichkeits-Sonette an: 60. 64. 81. In 2 H. IV. und Merch. fanden sich schon für die vorgenannten Sonette drei bedeutsame Anklänge, diese schließen sich vorwiegend an die beiden Stücke an. Das 64. findet sich, wie erwähnt, in 2 H. IV. wieder, und Merch. enthält eine auffallende Wiederholung aus Sonett 81. Somit werden wir kaum fehl gehen, wenn wir diese 7 Sonette dem Jahre 1597 zuweisen. — Was den Dichter in diese trübe Gemüthsverfassung gebracht hat, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Gewiß ist, daß der Tod seines 12jährigen Sohnes Hamnet im August 1596 eine wesentliche Veranlassung dazu gewesen sein wird; wie wir auch wohl in der Schöpfung des über alle Worte schönen Verhältnisses zwischen Heinrich IV. und seinem Sohne den Jammer des Vaterherzens um das, was ihm ein grausames Schicksal für immer entrissen hatte, erkennen können.

Daß ein Lyriker Gedichte, in denen dem müden Erdenpilger die Töne der Todtenglocke wie Trost und Beruhigung entgegenklingen, und andere, die das hohe Glück, dessen der Mensch hier theilhaftig werden kann, begeistert preisen, in derselben Zeit verfaßt haben könnte, ist an und für sich nicht befremdlich; finden wir doch in den Dramen Shakespeare's dieselben Gegensätze vereinigt: den südlich leuchtenden Tag des Kaufmann von Venedig neben der nordischen Winternacht des Hamlet. Indessen scheinen die 3 Sonette 115. 102. 52, welche in frischen, fast jugendlichen Klängen die Freundschaft besingen, und wahrscheinlich auch 77, das ein Geschenk des Dichters begleitet, den Parallelstellen nach zeitlich von den bisherigen Gedichten getrennt werden zu müssen. Merch. und Haml. bieten zwar zwei bedeutsame Uebereinstimmungen, die auffallendsten jedoch finden sich in 1 H. IV., wo zwei Ver-

Digitized by Google

gleiche des 52. Sonettes genau in derselben Weise ausgeführt sind. Die Sonette scheinen mir daher in das Jahr 1596 zu gehören.

Die Sonette 117—120, die sich auf die Entzweiung der Freunde zurückbeziehen, hängen durch ihre Parallelstellen vorzugsweise mit 2 H. IV — Sonett 118 findet sich hier wiederholt — Haml. und As, aber auch mit Ado, Cymb., Ant. zusammen; während die Sonette 109—112, welche die Wiedervereinigung der Freunde besingen, in diesen Dramen so gut wie gar nicht anklingen. Danach scheint es, daß zwischen den Sonetten 109—112 (erste Annäherung) und 117—120 (freundschaftliche Auseinandersetzung) ein längerer Zwischenraum anzunehmen ist, innerhalb dessen auch die soeben behandelten Sonette zum Lobe der Freundschaft verfaßt sein müssen. Die letzteren mögen kurz vor den Unsterblichkeits-Sonetten gegen Ende 1596, die ersteren vielleicht noch im Jahre 1595 verfaßt sein.

Noch ein Sonett gehört hierher, das in zwei bald auf einander folgenden Stellen von 2 H. IV. und in einer von Ant. drei auffallende Anklänge hat: es ist das räthselhafte Sonett 107, welches wahrscheinlich kurz vor Vollendung des ersteren Stückes 1598 verfaßt ist.

Schon Sonett 66, von dem wir ausgegangen sind, weist auf spätere Stücke hin: es wird nicht bloß in Haml., sondern inhaltlich auch in Meas. wiederholt, und zwei längere Reden Timon's sind ganz in seinem Sinne gehalten. Noch mehr ist das mit den Sonetten 71—74 der Fall: zwar gehen wiederholt Gedanken aus 2 H. IV. und Haml. in sie über, die Haupt-Uebereinstimmungen finden sich jedoch in Cymb. und Tim., so daß wir mit Bezug auf sie in der That zweifelhaft sein können, ob sie ebenfalls noch im Jahre 1598 oder später verfaßt sind.

Die Sonette 25. 124. 125 schließen sich mit ihren Parallelen zweifellos in erster Linie an Cymb. und Troil. — Wiederholung von 25. 124 nebst anderen Gedanken-Uebereinstimmungen — in zweiter an Meas., Tim., und H. VIII. Sie haben mit 2 H. IV. und Haml. nichts mehr zu schaffen; vielleicht noch später sind die Sonette 116 und 123 entstanden, welche ihre Haupt-Parallelstellen in Troil. und H. VIII. haben.

Wann aber ist dieses „Später?“ — Bei den zahlreichen und bedeutsamen Parallelstellen, welche alle gegen das Ende des Jahrhunderts verfaßten Stücke aufweisen, ist es eine sehr auffallende Thatsache, daß 4 Stücke, die nothwendig in eben dieser Zeit ver-

Digitized by Google

faßt sein müssen, zu den Sonetten in gar keiner Beziehung zu stehen scheinen: Tw., Wiv., H. V. und Caes. H. V. ist nach der direkten Anspielung auf den irischen Feldzug des Grafen Essex von April bis November 1599 (V, Prol. 30) sicherlich in diesem Jahre verfaßt; Wiv. schließt sich mit seinen Personen und zahlreichen Einzelheiten direkt an 2 H. IV. an. Wir werden diese heitere Schöpfung schwerlich in die Periode des kulminirenden Pessimismus (Meas., Troil., Tim., Haml. II) versetzen können; ebensowenig kann Tw., das mit den satten, leuchtenden Farben, in denen es uns ein Stück fröhlichsten, glänzendsten Renaissance-Lebens vorführt, an nichts mehr als an Merch. erinnert, in einer Zeit entstanden sein, wo Thalia für immer von dem Dichter Abschied genommen zu haben scheint, wo die Komödie, zu der er ansetzt, ihm unter den Händen zur beißenden Satire (Troil.) oder zu einem Nachtgemälde menschlicher Schwäche und Verworfenheit (Meas.) wird. Ich möchte diese 4 Stücke in die Jahre 1599—1600 setzen und das Fehlen der Beziehungen zu den Sonetten dadurch erklären, daß dieses Jahr eine Pause in der lyrischen Produktion repräsentirt, die vielleicht deshalb eingetreten war, weil die „balsamische Zeit", von der das 107. Sonett spricht, dem Herzen des Dichters Frieden und Heiterkeit wiedergegeben und damit den Impuls zu lyrischen Ergüssen genommen hatte. Höchstens scheint das 122. Sonett in dieses Jahr zu gehören, in welchem der Dichter sich entschuldigt, weil er ein ihm vom Freunde verehrtes Album verschenkt hat: seine Beziehungen weisen auf Haml., Tw., Meas. — Die spätesten Sonette werden schwerlich nach dem Jahre 1601 verfaßt sein.[1])

Es fragt sich nun, ob die persönlichen Anspielungen, die sich in geringer Zahl auch in diesen Sonetten finden, auf den Grafen Essex, den supponirten Freund der Sonette passen.

Zwischen den Sonetten 109—112 und 117—120 glaubten wir, den Parallelstellen nach, einen längeren Zwischenraum konstatiren zu müssen, für den jedoch aus dem Inhalt der Gedichte selbst kein Motiv ersichtlich war. Wenn Graf Essex der Freund ist, so ist

[1]) Diese Behauptung schließt die andere in sich, daß auch die Stücke Meas., Cymb., Troil., Tim., H. VIII, in denen die auffallendsten gedanklichen Uebereinstimmungen zu diesen Sonetten sich finden, ein früheres Datum haben müssen, als gewöhnlich angenommen wird. Der Versuch, diese Ansicht im Einzelnen zu begründen, hat der Redaktion vorgelegen, ist aber bei dem bedeutenden Umfange dieses Aufsatzes während des Druckes von mir zurückgezogen worden.


Digitized by Google

ein solches in seiner Abwesenheit auf dem ruhmvollen Feldzuge nach Cadiz (1596) gegeben.

Vor allen andern kommt hier das mit Personalien offenbar angefüllte Sonett 107, das wir wegen der beiden auffallenden Wiederholungen in 2 H. IV. in das Jahr 1598 setzen mußten, in Betracht. Es hat verschiedenartige Auslegungen gefunden. Ein anonymer Herausgeber der Sonette (Lond. 1859) bezieht es auf die Zeit, wo die Katholiken mit Elisabeth sich ausgesöhnt hatten und von der spanischen Macht keine ernstliche Gefahr mehr zu befürchten war. Aus dem Wortlaute des Sonettes ist dagegen nichts einzuwenden. Wie aber steht es mit dem Einfluß dieser Zeit auf das Freundschafts-Verhältniß Shakespeare's —

Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh, and Death to me subscribes —?

Massey bezieht es auf den Tod der Elisabeth —

The mortal moon hath her eclipse endured —

und die darauf folgende Befreiung Southampton's (1603), der wegen seiner Theilnahme an der Empörung des Grafen Essex zu lebenslänglichem Kerker verurtheilt worden war —

Supposed as forfeit to confined doom.

Nun könnte '*endure*' wohl die seltenere Bedeutung „erleiden" haben, wie ja auch Dryden '*endure death*' sagt; und der '*mortal moon*' ist nach der Parallelstelle in Ant. zweifellos die Königin Elisabeth. Niemals aber könnte ein Dichter wie Shakespeare für den Tod ein so ungereimtes, falsches Bild aufstellen, wie es die '*eclipse*', eine vorübergehende Verdunkelung, aus welcher der Mond nothwendig mit um so hellerem Glanze wieder hervortreten muß, sein würde. Mit der Möglichkeit dieses Vergleiches fällt auch die Möglichkeit der Massey'schen Auslegung. — Tyler[1]) bezieht es auf die Empörung des Essex, bei der der Mond beinahe

[1]) Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir, dem Herrn Herausgeber des Jahrbuches meinen verbindlichsten Dank auszusprechen für die Freundlichkeit, mit der er mir die interessante Abhandlung von Thomas Tyler: '*Some Problems of Shakespeare's Sonnets*', erschienen in '*Modern Thought*' (Sept. 1883), sowie ein Schreiben desselben Gelehrten, enthaltend seine Auslegung der Sonette 124 und 125, zur Verfügung stellte. Da ich mich bei dieser Arbeit aus naheliegenden Gründen aller kritischen Exkurse auf dem Gebiete der Sonett-Frage enthalten mußte, so habe ich auch diesem nach vielen Seiten anregenden Aufsatze keine spezielle Besprechung widmen können, die an einer geeigneteren Stelle erfolgen soll.


Digitized by Google

untergegangen wäre. Diese Erklärung des betreffenden Verses ist eine philologisch gewiß berechtigte, aber wie sind mit ihr die an den Freund gerichteten Verse 1—4 in Einklang zu bringen? Hier heißt es: „Weder meine eigenen Befürchtungen noch die Prophezeiungen (*prophetic soul,* Haml.) der Welt können jetzt eine Macht auf die Dauer meiner Liebe ausüben (*control the lease of my love,* d. h. erweisen sich jetzt als grundlos), die zu einem kurzen Leben verurtheilt schien" — so erkläre ich mit Delius und Al. Schmidt '*confined doom*' — und dann weiter unten: „Nun, unter dem Regen dieser erfrischenden Zeit blüht sie wieder auf." Das heißt also doch: die Gefahren, die meiner Liebe, d. i. dem Geliebten — '*love*' wird oft in diesem Sinne gebraucht — drohten, sind geschwunden; der Mond, dessen Verfinsterung schweres Unglück zu weissagen schien, strahlt wieder in belebendem Glanze; aus der Zwietracht ist ein dauernder Friede hervorgegangen und Alles deutet auf eine glückliche Zukunft hin. —

Ich muß bekennen, daß kein Sonett sich mit allen seinen Einzelheiten glücklicher auf die persönlichen Verhältnisse des Essex deuten läßt, als dieses im Jahre 1598 verfaßte. In diesem Jahre, etwa um die Mitte desselben, erlitt das intime Verhältniß zwischen Elisabeth und ihrem Günstlinge einen anscheinend unheilbaren Bruch durch die Ohrfeige, welche dieser während einer Sitzung des geheimen Rathes erhielt. Essex hielt sich mehrere Monate grollend vom Hofe fern, und machte trotz der Vorstellung seiner Freunde nicht den geringsten Annäherungsversuch. Daß der einmal erregte Haß der Tochter Heinrich's VIII. Rücksichten der Menschlichkeit nicht kannte, war durch Thaten bewiesen: so war die Lage des Grafen während dieser Entfremdung eine höchst gefährliche. Endlich am 15. September erschien er zum ersten Male wieder bei Hofe, und am 3. Oktober stand er wieder in der alten Gunst bei der Königin (*Devereux: Lives of the Devereux, Earls of Essex*). Diese Versöhnung mußte alle Freunde des Grafen mit großer Freude erfüllen, und konnte auch unsern von den schlimmsten Befürchtungen gequälten Dichter zu diesem schönen Sonette veranlassen. Aber die Worte:

Peace proclaims olives of endless age —

scheinen doch eine weitere Beziehung als bloß auf diese Privat-Zwietracht der Königin mit ihrem Günstlinge haben zu müssen. Und wiederum bietet das Jahr 1598 hierfür die günstigsten Anhaltepunkte. Am 13. September war der unversöhnliche Feind

Digitized by Google

Englands, Philipp II. von Spanien, gestorben; dieses Ereigniß konnte Shakespeare mit gutem Grunde als den Beginn einer Friedens-Aera bezeichnen, und mit Bezug darauf dem Freunde versichern, daß sein Andenken noch dauern würde,

When tyrant's crests and tombs of brass are spent.

Oder sollen wir in diesen Worten vielleicht eine Anspielung auf den mächtigsten Gegner des Grafen entdecken, Lord Burleigh, der ebenfalls im Jahre 1598 gestorben war? Jedenfalls waren zwei Thatsachen von der Art, wie sie uns aus dem 107. Sonette entgegentreten, am Ende des Jahres 1598 vorhanden; die Stellung des Grafen war nach gefährlichen Schwankungen so gesichert, wie nie zuvor, und das englische Volk durfte einer ruhigen Zukunft entgegensehen.

Daß die im Jahre 1600/1601 geschriebenen Sonette (25. 124. 125; 116. 123) vortrefflich auf die damalige Lage des Grafen passen und gerade unter diesem Gesichtspunkte zum Denkmale einer durch keine weltlichen Rücksichten zu erschütternden wahrhaft erhabenen Freundschaft werden, will ich nur erwähnen.

Zum Schluß sei mir die Bemerkung verstattet, daß ich für die Möglichkeit, mein Material in der erforderlichen Vollständigkeit zusammenzubringen, zwei Werken zu besonderem Danke mich verpflichtet fühle. Zuerst und vor allem ist das Shakespeare-Lexikon von Al. Schmidt zu nennen, das mit untrüglicher Genauigkeit über die ungeheure von unserm Dichter beherrschte Masse der sprachlichen Erscheinungen Buch führt und den Suchenden in keinem Falle im Stiche läßt. Das zweite ist die beste aller vorhandenen Sonett-Ausgaben, die von Dowden, ein kleiner Furness, der in seinem verhältnißmäßig geringen Umfange eine Darstellung der gesammten Sonett-Litteratur und einen ausführlichen kritischen Kommentar bietet; seinen zahlreichen Citaten aus den Dramen habe ich manche interessante Beziehung entnommen, die mir selbst entgangen war.

Barmen, im Dezember 1883.

Digitized by Google

Emendationen.

Von

F. A. Leo.

Tempest I, 2, 100:

> *Who hauing into truth, by telling of it,*
> *Mad ſuch a ſynner of his memorie*
> *To credite his owne lie . . .*

Warburton schlug die Lesart *unto* für *into* vor, aber ohne die richtigen Konsequenzen zu ziehen; erst Boswell, welcher die Mason'sche Korrektur *oft* statt *of it* zurück wies, gab die richtige Konstruktion des Satzes:

> *Who having made his memory such a sinner to (unto) truth, as to credit his own lie, by telling of it.*

Wir lesen in 2 Henry VI, 1:

> *It is a great sin, to swear unto a sin —*

und im Neuen Testament, 1. Ep. Johannis V, 16:

> *. . . he shall give him life for them that sin not unto death.*

Tempest III, 1, 14. 15:

> *But these sweet thoughts do even refresh my labour,*
> *Most busy lest when I do it.*

My sweet and busy thoughts refresh my labour (they refresh it by their busy doing, in a busy way — busily!).

> *But these sweet thoughts do even refresh my labour*
> *Most busily when I do it. —*

Busily findet sich in 1 Henry IV. und Titus Andronicus.

Digitized by Google

Measure for Measure I, 1, 5 sq.:

Since I am put to know that your owne ſcience
Exceedes (in that) the liſts of all aduice
My ſtrength can give you: Then no more remaines
But that, to your ſufficiency, as your worth is able,
And let them worke . . . .

Alle Herausgeber stimmen darin überein, daß hier vom Abschreiber oder Setzer eine unfreiwillige Verstümmelung stattgefunden hat, und haben sich deshalb bemüht, dem kranken Gliede eine Heilung zu schaffen. Ich möchte mich ihnen anschließen und versuchen, brauchbaren Sinn ohne zu gewaltthätige Aenderung hineinzubringen:

Since I am put to know that your own science
Exceeds the list of all, advice can give you;
And thus no more remains, but add my strength
To your sufficiency — your worth is able! —
And let them work . . . .

Measure for Measure I, 3, 42. 43:

And yet, my nature neuer in the fight
To do in ſlander . . . .

Die bisherigen Vorschläge von Pope bis auf Dyce, Halliwell und Staunton haben geändert aber nicht gebessert; klarer und verständlicher ist des Dichters Gedanke nicht aus den Emendationen hervorgegangen. Ich verstehe den Inhalt, wenn ich ihn wie folgt lesen darf:

Who may, in the ambush of my name, strike home,
And put my nature never in the sight
To do me slander . . .

(1 Henry IV, IV, 3, 8. *Do me no slander Douglas . . .*) *Name* und *Nature (individuality, personality)* stehen sich hier gegenüber.

Measure for Measure III, 2, 275 sq.:

Die gereimten Zeilen, mit welchen der 3. Akt schließt, scheinen mir die Stelle einer Art von Epilog einnehmen zu sollen. Doch glaube ich nicht, daß sie von Shakespeare herrühren; ich möchte sie eher für das Produkt einer Koncession an den Zeitgebrauch halten, und nehme an, daß sie von einem Schauspieler oder dem Regisseur geschrieben sind. Shakespeare kann unmöglich eine Zeile geschrieben haben, wie:

Grace to ſtand, and Vertue go —

Digitized by Google

und für den Gebrauch von Wörtern wie *exacting* und *contracting* als Hauptwörter, giebt es auch keine Belegstellen im Shakespeare.

Die oben angeführte Zeile halte ich für eine Verstümmelung von

Place to stand on, way to go —

und wenn dies gleich ein armer Inhalt für Shakespeare wäre, mag er grade deshalb entsprechend dem Können des wirklichen Autors sein. Für

How may likeness made in crimes

würde ich mit Malone

. . . . *wade* . . .

lesen, und *likeness* auf *angel* beziehen:

How may a man, who has the outward likeness of an angel, wade in crimes . . .

Comedy of Errors II, 1, 109—113.

Ich halte die vielen hier versuchten Aenderungen nicht für nöthig, und würde, während es nur der Beseitigung eines Buchstabens bedarf, die Haupt-Erklärungs-Arbeit der Interpunktion überlassen. In der Folio lauten die Zeilen wie folgt:

I ſee the Jewell beſt enamaled
Will looſe his beautie: yet the gold bides ſtill,
That others touch, and often touching will,
Where gold and no man that hath a name,
By falſhood and corruption doth it ſhame.

In der 4. Zeile ist das fehlerhafte *Where* bereits von Warburton in das richtige *Wear* verwandelt; es bedarf nun, wie ich glaube, nur noch einer Aenderung in der dritten Zeile, wo wir *an* statt *and* lesen sollten, um nach richtig gestellter Interpunktion alles verständlich zu machen:

I see, the jewel best enamelled
Will lose his beauty; yet the gold bides still
That others touch, an often touching will
Wear gold — and no man that has a name
By falsehood and corruption does it shame . . .

Den Inhalt verstehe ich so:

Das best emaillirte Schmuckstück (wo die unechte Unterlage durch aufgetragene Farbenpracht verdeckt wird) verliert seine Schönheit, während echtes Gold, das Andere berühren, Gold bleibt, selbst wenn es durch häufiges Berühren abgegriffen wird; so wie hier das Gold, bewährt sich auch der Mann: wer einen werthvollen

Digitized by Google

Namen (Charakter) besitzt, wird ihn nicht durch Falschheit und Verderbtheit beflecken; wer dies thut, hat eben keine echte Ehre, sondern seine Ehre ist Schein, ist gefälscht. Ich hielt meinen Gatten für echtes Gold — nun sehe ich, daß ich mich getäuscht habe!

Das *an* in der dritten Zeile vertritt *if*, *even if*, und kommt mit dieser Bedeutung wiederholt im Shakespeare vor.

All's Well That Ends Well V, 3, 216. 217.

Her infuite comming with her moderne grace,
Subdu'd me to her rate . . . .

Modern grace hat mir nie sehr behagt, und so wäre ich gern bereit, es gegen die vorgeschlagene Lesart *modest grace* zu vertauschen, da, was Shakespeare gewöhnlich unter *modern* versteht, durchaus nicht das bedeutet, was Bertram sagen will. Er meint nicht die Grazie der Koketten, sondern grade die Grazie der Unschuld, die, wenn sie von Koketten glücklich kopirt wird, viel mächtiger verführt als jene.

Wenn wir aber gezwungen sind, *modern* zu behalten, so würden wir vielleicht an Stelle des unverständlichen *insuit* ein Wort finden, das einen passenden Gegensatz zu *modern* böte, und so Shakespeare's Anwendung desselben erklärte:

Her ancient cunning with her modern grace.

Ancient — im Sinne von '*inveterate*', '*versed*', '*business-routine-like*'.

Den deutschen Text würde ich wie folgt fassen:

So zwang zuletzt
Sie doch mit alter List und neuen Reizen
Mir die Bedingung ab. . .

Love's Labour's Lost IV, 3, 180.

With men like men of inconstancy.

Die obige Form ist als unverständlich anerkannt; die geringfügigste Aenderung genügt, um alle Unklarheit zu beseitigen.

Biron weiß sehr wohl, daß er ebenso eidbrüchig ist, wie die Anderen; sein Zorn ist Komödie, und er sagt:

I betray'd by you:
I, that am honest; I that hold it sin
To break the vow I am engaged in:
I am betray'd, by keeping company
With men — (aside) like me — (aloud) of inconstancy.

Digitized by Google

Dadurch wird eine Feinheit des Gedankens und Spieles gewonnen, die in der Walker'schen, sonst scharfsinnigen Emendation — *with men like you, men of inconstancy* — fehlt.

Love's Labour's Lost V, 2, 95—97.

Fair ladies mask'd are roses in their bud;
Dismask'd, their damask sweet commixture shown,
Are angels vailing clouds, or roses blown.

Die Quarto von 1598 liest *vailing cloudes,* die Folio aber schon — und ebenso nach ihr die Quarto von 1631 — *vailing clouds.* Maskirte Damen gleichen Engeln, welche von Wolken (den Masken) verhüllt werden; wenn sie sich demaskiren, sieht man Engel, welche die Wolken durchbrochen haben, und nun dieselben verdecken *(vail),* von denen sie vorher verschleiert wurden.

Hamlet I, 3, 74.

Are of a most select and generous chief in that.

Da obige Form zweifellos falsch, und schon das Gewaltsamste an ihr versucht ist, mögen schwere und eingreifende Operationen erlaubt sein. Ich würde *in that* streichen, und *chief* in *shape* verwandeln:

Are of a most select and generous shape.

Wird das *in that* für wichtig gehalten, so muß *a most* fallen, und wir lesen dann:

Are of select and generous shape in that.

Hamlet II, 2, 540. 541.

Would have made milch the burning eyes of heaven,
And passion in the gods.

Ich sehe *passion in* als einen Druckfehler für *passioning* an:

Would have made . . . .
. . . . passioning the Gods.

In Two Gentlemen of Verona IV, 4, 172, lesen wir:

Madam, 'twas Ariadne passioning
For Theseus' perjury . . . .

Digitized by Google

Hamlet III, 4, 52.

That roars so loud and thunders in the index.

Edwards, Steevens und Malone fassen *index* im Sinne von *index of a book* auf. Es bedarf wohl keiner Widerlegung des Unsinns, *that roars so loud and thunders in their notes.* Mit gleichem Recht hätte man *index* in der Bedeutung Zeigefinger verstehen, und sich einen brüllenden und donnernden Zeigefinger (ebenso gut wie ein brüllendes und donnerndes Register) vorstellen können. — Ich halte *index* für einen unsinnigen Druckfehler, an dessen Stelle *thy chest* stehen sollte:

That roars so loud and thunders in thy chest.

Digitized by Google

Literarische Uebersicht.

Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, Tragedies and Poems. The text newly edited with glossarial historical and explanatory notes by Richard Grant White. 3 vols. London 1883.

The Riverside-Shakespeare.

Das Vorwort beginnt folgendermaßen:

This edition of the works of Shakespeare has been prepared with a single eye to the wants of his readers. Its purpose is not to furnish material for critical study either of the Elizabethan dramatist or of the English language.

Also ein neuer Shakespeare „for the Million", ein neuer Handelsartikel für den Markt. Da bedarf es einer kritischen Besprechung für uns nicht, und wir geben statt einer flüchtigen Anzeige nur deshalb um ein Geringes mehr, weil der Autor durch einen Ton der Selbstschätzung und Selbstüberhebung reizt, den wir kaum einem Tages-Zeitungsschreiber verzeihen würden. Man höre:

p. XI. *This work was planned, and has been carefully prepared, with the intention of presenting to the public for the first time (!!) an edition of Shakespeare's plays and poems which, compact, compendious, yet easily readable, and at a very moderate price, should give a text edited with scrupulous care* . . . . .

Man glaubt wirklich Barnum's Tam-Tam zu hören!

p. XI. *The editor has made the best text that he could make through the study of the poet's dramas etc.*

p. XII. *In determining what passages were sufficiently obscure to justify explanation, the editor following eminent example, took advice of his washerwoman, and also of the correctors of the press in the office in which the edition was printed, to whose intelligent suggestions and thoughtful care he owes much, which it gives him pleasure to acknowledge. He therefore ventures to say to any reader who may not be able to understand a passage which is left without remark, that the fault may possibly be that of some other person than the poet or the editors.*

p. XXXI. (Es ist von *The Two Noble Kinsmen* die Rede):

Will any one who hath ears to hear, except such as would be needlessly lengthened by Apollo, believe that William Shakespeare wrote these lines?

Diesem Tone gegenüber sollte man meinen, daß die unerträgliche Form durch höchst werthvollen Inhalt entschuldigt, wenn nicht ausgeglichen würde. Durchaus nicht. Seine Aufklärungen oder Beispiele von *obscure passages* in der Einleitung bringen selten Neues, seltner Richtiges, **nie** Abschließendes! Seine Lesart beim *dram of eale,* nämlich *adulter,* trifft bei ihm selbst zwar auf schier

Digitized by Google

väterliche Affenliebe, wird aber wohl kaum viele Pathen finden; und Gleiches sieht man an vielen Stellen.

Wenn der Verleger die Ausgabe empfohlen hätte, würden wir es natürlich finden; daß der Herausgeber sie empfiehlt, zeigt, daß es einem Agamemnon auch heute nicht an einem Achilles fehlen würde, dem er durch einen Patroclus die Bestellung zuschicken könnte (Troilus and Cressida II, 3): *Go and tell him . . . in self-assumption greater than in the note of judgment.* —

Auf p. XXVI des Vorworts erlaubt sich Herr Richard Grant White wieder einen rohen Ausfall gegen eine Persönlichkeit, die durch ihre Leistungen allerdings zu hoch steht, um von dem betroffen zu werden, mit dem er nach ihr wirft, die aber in der That eben zu hoch steht, als daß wir es jeder reklamebedürftigen Unbedeutendheit ungerügt gestatten sollten, sie zu schmähen.

Henry VIII swears (Act V, Sc. 1) *'by my holy dame ; and we are told by what it is the fashion to call 'an authority', not because of any special opportunities of knowledge on the part of the authority in question, but merely because he has put all Shakespeare's words, like Dundreary's night-shirts 'in a wow', together with the much that he (in common with every English-speaking reader of Shakespeare) knows about nearly all of them, and the very little that he knows (and might be expected to know)* . . . . . .

Ich habe dem Monsieur Richard Grant White schon einmal (Jahrbuch XVI 385) ziemlich deutlich zu verstehen gegeben, wie ich über ihn urtheile, wenn er es wagt, sich respektlos einem Alexander Schmidt zu nahen; ich kann mein Urtheil heute nur wiederholen und jedes Wort unterstrichen unterschreiben, das ich damals schrieb. Mir schweben kräftigere Ausdrücke auf der Zunge, aber sie schicken sich mehr für einen Pamphletisten gleich R. G. W. als für mich. —

Sollte übrigens Herr Richard Grant White vielleicht auch nicht einmal Deutsch verstehen, so könnte man ihm, was man auf dem Herzen hat, ja auf Englisch sagen.

Bullen, A. H. A Collection of Old English Plays. In four Volumes. Privately printed by Wyman & Sons, London.

Bis jetzt sind zwei Bände veröffentlicht, Band III muß in Kürze, Band IV soll im Laufe des Sommers erscheinen. Die Bedeutung dieser Publikation und das hervorragende Verdienst, welches Mr. Bullen wegen derselben für sich in Anspruch nehmen kann, werden unsere Leser aus den Vorreden und Einleitungen zu beiden Bänden, welche ich in einer Uebersetzung folgen lasse, erkennen.

Der Inhalt des II. Bandes ist im Vorworte zu demselben aufgeführt, der des I. Bandes sei hier angegeben: The Tragedy of Nero. The Mayde's Metamorphosis. The Martyr'd Souldier. The Noble Souldier.

Vorrede zum I. Bande.

Die meisten Stücke der vorliegenden Sammlung sind noch nicht neu gedruckt worden, und einige wurden überhaupt noch nicht gedruckt. Im II. Bande soll zum ersten Male eine bisher ganz unbekannte schöne Tragödie von Massinger und Fletcher und eine ebenfalls ganz unbekannte heitere Komödie von James Shirley erscheinen. Die Veröffentlichung dieser beiden Stücke ist für alle Kenner der dramatischen Literatur von großem Interesse.

Der Herausgeber hofft in Band III ein bisher unveröffentlichtes Stück von Thomas Heywood bringen zu können. Im IV. Bande soll „Arden von Feversham“ nach der überaus seltenen Quarto von 1592 neu abgedruckt werden.

Einleitung zu dem Trauerspiel: Nero.

Unter den vielen unersetzlichen Verlusten, welche die klassische Literatür erlitten hat, ist keiner mehr zu beklagen, als der Verlust der Schlußkapitel von Tacitus' Annalen. Allerdings ist Nero ein bei Weitem weniger komplicirter Charakter als Tiberius, und es steht außer Frage, daß die Schilderung Nero's

Digitized by Google

bei Tacitus weniger ausgearbeitet ist als die des älteren Tyrannen. In der That steht keine historische Figur in solcher Lebendigkeit und Scheußlichkeit vor uns wie der Tiberius des Tacitus; nirgends finden wir des stoischen Dichters Tyrannenverwünschung „Virtutem videant intabescantque relicta“ mit so furchtbarem Ernste und mit so großem Nachdruck betont wie hier. Ein anderer Schriftsteller würde sich mit Ekel von der Aufgabe abgewandt haben, dem Tiberius durch das Labyrinth seiner Grausamkeit und Hinterlist zu folgen. Tacitus jedoch spürt seinem Opfer mit der Geduld eines Schweißhundes nach; er scheint eine grausame Befriedigung darin zu finden, die Seele all ihrer Hüllen zu entkleiden; er betritt den Boden der Hölle und beobachtet gleichmüthig die Zuckungen der Verdammten. Der Leser fühlt sich von Tacitus' Buch seltsam angezogen und doch zugleich abgestoßen; ein blendender Zauber ergreift ihn und hält ihn fest, wie das funkelnde Auge des „Alten Matrosen“ den Hochzeitsgast. Diese Scheußlichkeit des Gegenstandes war ohne Zweifel zum Theil daran Schuld, daß die Dramatiker zur Zeit Elisabeth's davor zurückschreckten, Stoffe in den „Annalen“ zu suchen; kaum hätten aber des Nero und Tiberius Missethaten so kecke Geister wie Webster und Ford davon zurückhalten können; das Schweigen dieser Männer müssen wir vielmehr der überwältigenden Meisterschaft des Tacitus zuschreiben: es war Ehrfurcht und Scheu, was sie hinderte, in die Fußstapfen des Historikers zu treten. Ben Jonson wagte sich auf das verzauberte Gebiet, aber weder der Reichthum des wackeren alten Dichters an klassischer Bildung, weder seine Beobachtung der dramatischen Regeln, noch sein starker Verstand vermochten es, den Gebeinen des Sejanus Leben einzuflößen, oder die finstere unheilverkündende Erscheinung des Tiberius heraufzubeschwören. Was aber Ben Jonson nicht gelang, glückte in mancher Beziehung dem unbekannten Verfasser unserer Tragödie.

Schon bei der Lektüre der ersten Zeilen fühlt der Leser sofort, daß das vergessene alte Trauerspiel das Werk keines gewöhnlichen Geistes ist. Die vorzügliche sarkastische Figur des Petronius, dessen Charakter bewunderungswürdig durchgeführt ist, erregt von Anfang an unsere Aufmerksamkeit. Die Blankverse zeigen echten dramatischen Klang und der Stil ist kraftvoll und erhaben. Wenn wir weiter lesen, werden wir nicht enttäuscht. Die zweite Scene, welche uns die Bürger zeigt, die sich drängen, dem Triumphzuge Nero's zuzuschauen, ist kräftig und lebhaft geschrieben. Nero's Prahlerei ist gerade so wiedergegeben, wie sie wiedergegeben werden mußte; Bombast und rednerischer Schwung sind gleichmäßig gemischt. Hätte Nero zu unserer Zeit gelebt, so hätte er sich vielleicht unter den Autoren der späteren Swinburne'schen Schule einen vorübergehenden Ruf erworben. Seine längeren Gedichte waren ohne Zweifel saft- und kraftlos und nichtssagend, und verdienten den herben Spott, mit dem sie von Tacitus und Persius kritisirt wurden. Aber die von Seneca aufbewahrten Fragmente zeigen, daß er eine gewisse Geschicklichkeit in der Verarbeitung weit hergeholter Begriffe besaß. Unser Autor ist nicht in den Fehler verfallen, Herodes durch Nero „überherodisiren“ zu lassen; trotz aller wahnwitzigen Verrücktheiten sehen wir doch die Trümmer einer edleren Natur in seinem Charakter. Poppäa's schneidiger Sarkasmus, ihre verächtliche Ungeduld und ihr richtiger Takt sind bewunderungswürdig. Die feine Ironie der folgenden Stelle ist gewiß beachtenswerth:

Pop. Ich preise deine Klugheit, Herr, zu wählen
So sich're Ehr', erworben ohne Blut.

Nero Wie, höhnst du mich, Poppäa?

Pop. O nein, gewiß nicht, Herr, ich sprech' im Ernst.
Ich hasse jene kühnen Abenteurer,
Die alles Ihre wagen und nur streben
Nach and'rer Athem und nach Volkes Gunst;
Die ihr Gehör für ihren Ruf verlieren
Und durch den Tod sich was zum Leben suchen;
Die Narben Schönheit nennen, den Verlust
Der Glieder preisen als des Mannes werth,
Und die so hinken zur Unsterblichkeit.
Die Narren hass' ich mehr, als sie das Leben.

Digitized by Google

Es ist in der That seltsam, solche Verse in dem Werke eines unbekannten Verfassers zu finden. Die Worte gewinnen mehr und mehr an Wucht und die Sprache ist klar und scharf. Dieser eine kurze Beleg schon würde zur Genüge darthun, daß der Dichter ein Schriftsteller von hoher Bedeutung ist.

In der vierten Scene, wo die Verschwörer zusammentreffen, zeigt sich des Autors Kraft nicht weniger glänzend. Wenn irgendwo, so hätte hier sein böser Genius ihn irreleiten können; denn keine Versuchung ist stärker als der Wunsch, in rhetorischen Auseinandersetzungen sich zu ergehen.

Selbst der Verfasser des „Bothwell" ermüdet uns trotz seiner vollendeten Beherrschung der Sprache zu Zeiten durch seine langen Wiederholungen. Unser unbekannter Dichter hat sich vor diesem Fehler gehütet; seine Enthaltsamkeit muß ihm ziemliche Ueberwindung gekostet haben, umsomehr, als er überaus bewandert in der Kenntniß des klassischen Alterthums war. Meine Noten werden darthun, daß er sich nicht auf Tacitus beschränkt hat, sondern daß er auch Sueton und Dio Cassius, Juvenal und Persius studiert hat. Er paradirt nicht mit seiner Gelehrsamkeit, aber wir sehen deutlich, daß er sich mit seinen Personen vertraut gemacht und keine Quelle unbenutzt gelassen hat. Die Zusammenkunft der Verschwörer steht mit packender Lebendigkeit vor unseren Augen. Des Scevinus Eingangsrede ist von Unwillen durchglüht. Seneca beklagt in gemäßigterer Sprache den Ruin der schönen Hoffnungen, die er auf seinen früheren Zögling gesetzt hat; er philosophirt trefflich, daß

Ein groß Geschick und starker Wein gefährden
Ein jeder sein Gefäß.

Einige geistvolle Bemerkungen werden dem Lucan in den Mund gelegt:

Jedoch die Thor' und Mauern einzureißen,
Um Platz zu schaffen für ein Steckenpferd,
Sich seiner kind'schen Beute laut zu rühmen,
Mit Lorbeer und Oliven sich zu krönen,
Weil er der schlech'ste von den Sängern war,
Geht über die Geduld!

An einer andern Stelle werden die Großsprechereien und die Eitelkeit des Dichters der „Pharsalia" treffend geschildert.

Der zweite Akt beginnt mit Antonius' Werbung um Poppäa; die Episode ist voller Leidenschaft und Poesie, der Dichter gewährt ihr aber nicht zu viel Platz im ferneren Verlauf des Stückes. Dann sehen wir, in hellem Gegensatz zu der kriechenden Schmeichelei der Kreaturen des Kaisers, die gerade Figur des großen stoischen Philosophen, den Lehrer des Persius, Cornutus, vor uns, dessen Freimuth ihm die Verbannung einträgt. Danach folgt eine zweite Besprechung der Verschwörer, wobei der Dichter genau den Angaben des Tacitus gefolgt ist.

Eine der lebenswahrsten Schilderungen des Stückes finden wir im Beginn des dritten Aktes, wo Nimphidius der Poppäa erzählt, wie die ermüdeten Zuhörer während Nero's Auftreten im Theater eingeschlossen und Wachen an die Thüren gestellt worden. Spione waren überall vertheilt, um die Menge zu beobachten und jedes Lächeln oder Stirnrunzeln zu notiren. Der Dichter hält sich fast durchweg an Tacitus und an Sueton's lebhaft gefärbte Schilderung; daneben hat er aber seine eigene Manier zu erzählen, und manche seiner Verse sind überaus geglückt. Poppäa's Witz ist ungemein beißend, und selbst des Nimphidius' nichtswürdiges Herz muß sich zusammengekrampft haben bei den folgenden bittern Worten:

Wie spielte unser Fürst-Gemahl Orestes?
Er hat gewiß gewünscht, die Mutter lebte?
Ihr Tod würd' seiner Rolle Leben schaffen.

Je mehr Nero der Krönung seiner Ruchlosigkeit, dem Brande Roms, sich nähert, desto mehr nehmen seine Worte den Ausdruck grimmiger Entschlossenheit an. Die Anrufung der „finstern Mächte" ist die Sprache eines Mannes, der mit sich selbst und mit der ganzen Welt im Streite liegt. Bezüglich der Darstellung des brennenden Roms kann man sich wohl denken, daß der Autor nicht grade auf der Höhe des Gegenstandes sich befindet. Das Vergilische Gleichniß im Munde des Antonius steht entschieden an falscher Stelle; da aber der Ver-

Digitized by Google

fasser in dieser Beziehung so selten sündigt, mag es ihm diesmal hingehen. Es kann Einem roh erscheinen, eine Mutter auf der Bühne zu sehen, die um ihr verbranntes Kind jammert und einen Sohn, der über dem Leichnam seines Vaters weint; jedoch ist die Natürlichkeit der Sprache und das Fernbleiben jeglicher Extravaganz rühmend hervorzuheben. Einige Verse sind echt pathetisch, z. B.:

Wo ist dein Rath, und wo dein gutes Beispiel?
Die güt'ge Rauhheit deines Vaterzorns?

Die unmittelbar vorhergehende Scene enthält die edle Rede des Petronius, die von Charles Lamb in seinen „Specimens" citirt wird. In kaum zwanzig Zeilen hat der Dichter eine Welt von Weisheit eingeschlossen. Man weiß nicht, ob man mehr die Richtigkeit der Gedanken oder den vorzüglichen Schliff der Sprache bewundern soll.

Nicht oft sind schönere Worte über die raison d'être der Tragödie gesagt worden, seit Aristoteles in der Poetik seine berühmten Regeln gab. Der wunderbare rhythmische Fluß der Verse ist zu konstatieren, daneben ihre seltene Rundung und Wucht. Wir könnten nicht eine Zeile vor eine andere setzen, ohne den Eindruck des Ganzen zu zerstören; kein Vers steht von seinen Brüdern gesondert da, sondern alle sind fest, aber leicht, mit einander verknüpft; und eine Zeile von prächtiger Wirkung beschließt würdig die prächtige Rede. Kaum könnte ein Sonett von Shakespeare oder Rossetti vollendeter sein.

Im Beginn des vierten Aktes, wo der Freigelassene Milichus Piso's Verschwörung verräth, ist Nero's Bestürzung sehr gut geschildert. Es ist seltsam, daß der Autor unter den Verschwörern nicht auch die unerschrockene Epicharis nennt, die sich trotz der grausamsten Martern weigerte, die Namen ihrer Mitschuldigen zu verrathen, die sich die Zunge abbiß und an den Folgen der Folterqualen starb, die sie erlitten. Selbst Tacitus, der den andern Verschworenen Kleinmuth vorwirft, verhehlt seine Bewunderung für dies edle Weib nicht. Kein Leser wird es dem Autor verdenken, wenn er es für richtig hielt, die Verschworenen in glänzenderen Farben zu malen, als es seitens des Geschichtsschreibers geschehen war. Wenn Scevinus spricht, scheint es, als ob wir Shakespeare's Cassius hören; man nehme z. B. seine Ermahnung an Piso:

O Piso, denk,
Denk an den Tag, wo du im Parth'schen Feld
Den Flieh'nden zuriefst, sich zu wenden, und
Dem Tod ins Aug' zu schau'n; er sei nicht finster,
Doch schön und lieblich, wenn er käm' in Waffen.

Piso's Charakter, für den Tacitus eine so unverholene Verachtung zeigt, ist mit liebevoller Sympathie gezeichnet. Auch Seneca, der von dem strengen Historiker nur widerwillig gelobt wird, wird in dem Stück edler dargestellt. Sein Benehmen im Angesicht des Todes ist bewundernswerth und würdevoll; und der feine Philosoph, dessen Worte so fehlerlos und dessen Thaten so fehlerhaft waren, hätte kaum die Zartheit der Sprache in seinen letzten Abschiedsworten, wie unser Dichter sie ihm in den Mund legt, verbessern können.

Während Seneca's ernste Worte noch in unseren Ohren fort tönen, ruft uns der Dichter zu Zeugen eines Abschiedes anderer Art auf. Kein Leser der „Annalen" kann ja die ergreifende Beschreibung von Petronius' Ende vergessen: wie der Mann, dessen ganzes Leben „nur ein Gelag gewesen war", weder zitterte, als er sein Urtheil vernahm, noch eine Spur seiner gewohnten Heiterkeit verlor, sondern sterbend, wie er gelebt, in lasterhafter Schwelgerei, dem Kaiser, statt Schmeicheleien, ohne Erröthen die Aufzählung ihrer gemeinsamen Ausschweifungen zusandte. Der obskure Dichter macht hier nicht weniger Eindruck als der weltberühmte Historiker. Während Antonius und Oenanthe sich die Bestürzung ausmalen, die den Petronius wegen des kaiserlichen Edikts ergreifen wird, tritt der Gegenstand ihres Mitleides selbst auf. Er entläßt den Centurio kurz und wendet sich mit gerötheten Wangen an seine erschreckte Geliebte: „Komm, laß uns trinken und den Göttern opfern!" Dann spricht er über den Segen des Todes; er beginnt in halb ironischem Tone, läßt sich aber bald, uneingedenk seiner Zuhörer, von seiner Ekstase hinreißen. Der kräftige Realismus der Verse ist wundervoll. Er spricht wie ein „begnadeter Prophet", und wir lauschen in

Digitized by Google

banger Scheu seinen Worten. Die Sprache ist erstaunlich reich und kraftvoll, und die Gedanken und Bilder sind schön und glänzend.

Im Beginn des fünften Aktes kommt die Nachricht von der Erhebung des Julius Vindex. Als echter Feigling nimmt Nero die entfernte Gefahr leicht; sobald jedoch die Nachrichten immer drohender werden, giebt er weibischer Furcht Raum und schilt thörichter Weise die Götter, anstatt für seine Sicherheit zu sorgen. Seine Verzweiflung und sein Entsetzen, als er sieht, daß sein Geschick unabwendbar ist, sind ergreifend geschildert. Die Furcht vor der Unterwelt läßt ihn mit dem Selbstmord zaudern. Seine Phantasie zeigt ihm „die Furien mit Ketten, Geißeln, Schlangen“; er fürchtet, seiner Mutter und „der erschlagenen Freunde Schaar“ vor dem Richter zu begegnen,

Vor dem nicht Macht des Irdischen besteht,
Noch je begünstigt wird der Großen Druck.

Aber so schön auch unzweifelhaft die Schlußscene des Stückes ist, mit der pathetischen Schilderung Sueton's hält sie keinen Vergleich aus. Nur von vier Dienern begleitet, unter Donner und Blitz reitet der gerichtete Kaiser verhüllt aus der Stadt und hört aus dem benachbarten Lager die Flüche der Soldaten auf den Namen Nero und die Segenswünsche für Galba. Sie treffen Wanderer auf der Landstraße, und der eine von ihnen flüstert: „Hi Neronem persequuntur;“ ein anderer fragt: „Ecquid in urbe novi de Nerone?“ Dann scheut sein Pferd, erschreckt durch den üblen Geruch eines Leichnams, der auf der Straße liegt; in der allgemeinen Verwirrung wird des Kaisers Gesicht unverhüllt, und in demselben Augenblick wird er von einem Prätorianer, der zur Stadt reitet, erkannt und begrüßt. Sie erreichen einen Seitenpfad, steigen ab und bahnen sich mühsam einen Weg durch Rohr und Dickicht. Sein Diener Phaon fordert ihn auf, sich in einer Sandgrube zu verbergen; aber Nero „negavit se vivum sub terram iturum“; bald darauf aber kriecht er auf Händen und Füßen in eine Höhle, breitet eine zerlumpte Decke über sich aus und legt sich zur Ruhe nieder. Nun aber peinigen ihn Hunger und Durst. Er weist aber das schlechte Brot zurück, das ihm seine Begleiter anbieten, und trinkt nur einen Schluck warmen Wassers. Dann läßt er seine Diener sein Grab graben, und Reisig sammeln, damit seine Leiche vor unwürdiger Behandlung geschützt bleibe. Während dieser Vorbereitungen klagt er fortwährend: „Qualis artifex pereo!“ Plötzlich kommt ein Bote, welcher meldet, daß Nero vom Senat als „Feind“ bezeichnet sei und „more majorum“ bestraft werden solle. Er erkundigt sich nach der Art dieser Strafe, und als der Elende hört, daß sie darin bestehe, den Hals des Verbrechers an eine Gabel zu befestigen und ihn nackend zu Tode zu peitschen, da ergreift er hastig ein paar Dolche und prüft ihre Schneide; aber der Muth fehlt ihm und er legt sie wieder weg mit den Worten, „daß der verhängnißvolle Augenblick noch nicht gekommen sei“. Einmal bittet er einen seiner Diener, sich zuerst zu tödten und ihm dadurch ein Beispiel von Tapferkeit zu geben; dann wieder schilt er auf sich selbst wegen seiner Unentschlossenheit und ruft: *οὐ πρέπει Νέρωνι, οὐ πρέπει — νήφειν δεῖ ἐν τοῖς τοιούτοις — ἄγε, ἔγειρε σεαυτόν.* Doch jetzt hören sie die Reiter, die den Auftrag haben, den Kaiser lebend zurückzubringen. Die Zeit des Schwankens ist vorbei; schnell noch ruft er die Worte Homers:

Ἵππων μ' ὠκυπόδων ἀμφὶ κτύπος οὔατα βάλλει —

und dann stößt er sich den Stahl in die Kehle. Dem Centurio, der vorgiebt, zu seiner Hilfe herbeigeeilt zu sein, und der vergeblich versucht, das Blut zu stillen, erwiderte er: „Sero“, et „Haec est fides!“ und stirbt.

So erzählt Sueton die grausige Tragödie. Nero's letzte Worte im Stück: „O Rom, leb' wohl!“ etc. erscheinen sehr dürftig gegen: „Sero“ et „Haec est fides“; aber wenn der Autor jung und unerfahren war, kann es uns kaum Wunder nehmen, daß seine Kraft ihn in diesem erhabenen Augenblick verließ. Viel mehr müssen wir in der That darüber erstaunen, daß wir in diesem anonymen Stück so viele schöne Stellen finden. Wer der Verfasser gewesen sein kann, wage ich nicht zu vermuthen. Mit seiner rhetorischen Kraft ähnelt er Chapman; aber er besaß ein wahreres dramatisches Gefühl, als dieser große aber zerfahrene Dichter. Nie ist er so ermüdend wie Chapman, welcher, wenn er etwas Schönes gesagt hat, sich manchmal ordentlich Mühe zu geben scheint, den Eindruck zu ver-

Digitized by Google

wischen. Die glänzende Phantasie und die Kühnheit unseres Autors gemahnen uns an Marlowe; der Abschied des Petronius ist gewiß Marlowe's würdig. Er gleicht diesem auch in anderer Beziehung: er hat keine Komik und ist sich (in dieser Hinsicht verständiger als Ford) des Mangels bewußt. Wir finden im „Nero“ nichts von jenem feinen spöttischen Pathos, das uns in der „Duchess of Malfy“ entzückt; aber wir finden Sarkasmen von nicht geringerer Schärfe und Wirkung. Manchmal glauben wir im Klange der Verse und in der Wahl der Ausdrücke Anklänge an Shakespeare zu finden, so z. B.:

Und ernste Männer mißtrau'n ihrem Urtheil,
Die wir nicht eingeweiht in unsere Pläne;
Und weil man unsern Anhang sucht zu schmäh'n
Und uns Verräther schilt, preist den Verrath
Ein Jeder, wenn nur Piso diesen übt! (IV. 2).

oder:

Ich liebte dich, weil du so lieblich warst.
Doch ist dir Liebe gar so sehr verhaßt,
Wo du doch Wang' und Mund so lockend hast,
Zeig' nicht der Wangen Roth, des Nackens Schnee!
Schaust du uns an, thut selbst dein Zorn nicht weh!
Wenn du nur sprichst, dein Antlitz zu uns kehrst,
Bist du's, die, Liebe haßend, Liebe lehrst!

Ich neige mich zu der Ansicht, daß unsere Tragödie der erste und letzte Versuch eines jungen Gelehrten war, der große klassische Bildung besaß und sich von dem seltsamen Zauber der „Annalen“ angezogen fühlte; Jemandes, der beim ersten Mal ungehört blieb und sich nie wieder um Popularität bemühte; grade wie der Verfasser von *Joseph and his Brethren*, der sich, als sein herrliches Gedicht unbeachtet blieb, verächtlich zurückzog und von da an ein unverbrüchliches Schweigen bewahrte. Zu konstatiren ist, daß die Quarto von 1633 nicht eigentlich eine neue Ausgabe ist; es ist bloß die Quarto von 1624 mit einem neuen Titelblatt. In einem Exemplar des späteren Datums fand ich einige unbedeutende Abweichungen vom Text; aber kein Kenner des Elisabethischen Dramas braucht daran erinnert zu werden, daß variae lectiones nicht selten in Exemplaren derselben Ausgabe vorkommen. Die Worte *newly written* auf dem Titelblatt sollen die *Tragedy of Nero* von der elenden *Tragedy of Claudius Tiberius Nero* von 1607 unterscheiden.

Doch ich will meine Bemerkungen beschließen. Es ist mir ein Stolz und und eine Freude gewesen, das schöne alte Stück der unverdienten Vergessenheit zu entreißen. Es giebt nur einen lebenden Dichter, dessen Genius die tragische Geschichte von Nero's Leben und Tod würdig zu behandeln im Stande wäre. In seinen drei herrlichen Sonetten *The Emperor's Progress* zeigt Swinburne, daß er den Gegenstand reiflich durchdacht hat; wenn er uns je eine Tragödie „Nero“ geben sollte, hätten wir sicher einen neuen unsterblichen Beitrag zu unserer dramatischen Literatur.

Vorrede zum II. Bande.

Die Stücke in diesem Bande werden zum ersten Male gedruckt. Alle sind anonym; aber es ist absolut gewiß, daß *Sir John Van Olden Barnavelt* ein Meisterwerk von Fletcher und Massinger, *Captain Underwit* eine Komödie von Shirley und *Lady Mother* (ein Stück ohne besonderes Verdienst) von Glapthorne ist. Ob ich Recht habe, wenn ich *Dick of Devonshire* dem Heywood zuschreibe, weiß ich nicht. Doch wer auch der Autor sein mag, ich hoffe bestimmt, daß das vortrefflich geschriebene Stück Allen willkommen sein wird. Im Anhang berichte ich über den Folio-Band (Eg. MS. I, 994), aus dem die beiden letzten Stücke genommen sind.

Herrn Robert Boyle in Petersburg danke ich aufrichtig für die überaus interessante Note (Anhang II), die er mir nach dem Lesen der Aushängebogen zu Barnavelt zugesandt. An anderer Stelle habe ich Herrn F. G. Fleay meinen Dank für seine werthvolle Unterstützung ausgedrückt.

Die Vorbereitung dieses Bandes ist sehr mühevoll gewesen, denn ich habe

Digitized by Google

Alles eigenhändig abgeschrieben; aber die lästige Verzögerung seines Erscheinens liegt zum größten Theil an Umständen, über die ich keine Gewalt habe.

Einleitung zu der Tragödie Sir John Van Olden Barnavelt.

Nirgends habe ich auch nur die leiseste Anspielung auf dies schöne historische Stück gefunden, das jetzt zum ersten Male gedruckt vorliegt nach einem Manuskript[1]) im Britischen Museum (Add. MS. 18, 653). Es ist seltsam, daß es dem jetzigen Herausgeber überlassen blieb, auf ein Stück von so außerordentlichem Interesse aufmerksam zu machen; denn ich stehe nicht an, von vorn herein zu sagen, daß das Trauerspiel wegen seiner feurigen, echt dramatischen Diktion zu den Meisterwerken der englischen dramatischen Literatur gerechnet werden wird.

Bei der ersten flüchtigen Durchsicht nahm ich mit höchst unkritischer Oberflächlichkeit an, daß Chapman der Autor sei. Es fehlen in der That nicht einzelne Punkte, in denen Chapman's Byron und der gebietende ungebeugte Geist des großen Staatsmannes, wie er hier dargestellt ist, im Allgemeinen einander ähneln; in Sprache und Vers jedoch ist die vorliegende Tragödie völlig verschieden von irgend einem Werke Chapmans. Als ich das Stück abschrieb, überzeugte ich mich bald, daß es zum großen Theile ein Produkt Fletcher's sei. Ich denke, es kann kein begründeter Zweifel hinsichtlich der Autorschaft obwalten in Versen wie die folgenden:

Barnavelt: Ihr edlen Herren, was ist in meinem Wesen,
Daß Ihr so kalt scheint? Warum flieht Ihr mich?
Welch eine Krankheit, welchen Fleck erspähtet
An meiner Ehre Ihr, und welches Thun,
Das mich so tief in Eurer Schätzung stellt?
Für welche meiner Sorgen, meiner Dienste
Und meiner Müh'n (zu viele und zu große,
Um Lohn zu finden) danket Ihr mir so,
Daß unbeachtet, unbegrüßt ich bin,
Gleich Einem, der bei Euer Gnaden bettelt,
Ueber die Achsel angesehn.
Bredero: Monsieur Barnavelt,
Es schmerzt mich, daß ein Mann von solcher Weisheit
Und Zügen, die geehrt, geliebt Euch machten,
In jedes Fürsten Hof so hoch geachtet,
Verlieren sollt' so viel im Punkt der Tugend,
Daß jetzt Ihr, wo Ihr Treue solltet zeigen,
Wie's Eurem Alter ziemt, sie ganz verleugnet, —
Ich sage nicht, aus Ehrgeiz, — daß die Freunde,
Und jene, die an Euch ein Beispiel nahmen,
Um ihrer Wohlfahrt willen Euch nicht grüßen.

Ein Vers, wie:

In every Princes Court highly esteemd of

oder:

Now in the time you ought to fix your faith fast

kann nur Fletcher angehören. Das Anschwellen, die Häufung der Redeweise ist ein zweiter Beweis; denn Fletcher erreicht seine Wirkungen nicht mit wenigen scharfen Strichen, sondern durch beständige Wiederholungen; jede folgende Zeile verstärkt die vorhergehende, bis wir zuletzt einer Säule von enormer Wucht gegenüberstehen. Nehmen wir ein anderes Citat aus derselben Scene:

Vandort: Ihr kennt den Prinzen und sein edles Herz,
Und kennt auch seine Macht. Von Eurer Klugheit
Wär's nicht die schlecht'ste, die gemeinste Probe,
In guter Bürger Augen, die Euch kennen,
Ihr suchtet seine Liebe. Sanftes Wesen
Gewinnet mehr als Wuth und löscht den Groll.
Laßt mich Euch überreden.

---

[1]) Das Manuskript ist ein Folio von 31 Blatt in kleiner deutlicher Schrift; es wurde 1851 vom Earl of Denbigh für die Nationalbibliothek gekauft.

Digitized by Google

Barnavelt: Wenn ich ein Sykophant wär'
Und nur gemein von andern Gunst erschliche,
Wie Ihr, die Ihr auf seinen Krücken hinkt.
O Schande über so geschmeid'ge Demuth!
Ich bin ich selbst, im Guten groß wie er
Und ebenso Gebieter in dem Lande,
Und Einer, dem (da ich's nun sagen muß,
Und meine eig'ne Zung' zum Anwalt machen)
Der blinde Staat, der uns zu Narren hält,
Der üpp'ge Staat, der müde der Geliebten
Nur ruft: Gebt lieber jüng're mir und frisch're! —
Sehr hoch verpflichtet ist. — Ich fand ihn nackend,
Hinausgestoßen, freundlos, Hungers sterbend,
Mit allen Zeichen seines großen Elends,
Ein Staat, dem kein Aug' lächelte, verwaist!
Wie sorglich nahm ich mich da seiner an,
Wie liebend, zärtlich hab' ich ihn genährt;
Jetzt ist er feist und schön, und ich betrogen,
Ein neues Lieb im Arm, verlacht er mich!
Und ich soll mich ihm beugen? Nein, beim Himmel,
Wenn dieses arme Leben wär' verwirkt
Zum Preise meiner Schmach und seiner Gnade,
Ich gäb' nicht einen Pfennig, es zu lösen.
Ich lebte immer frei und hing nur ab
Von meiner Thaten Ehrenhaftigkeit;
Drum weiß ich auch, wie ich zu sterben habe.

Die ganze Scene ist besonders schön und wirkungsvoll. Sie zeigt uns Fletcher auf dem Gipfel seines Könnens.

An andern Stellen jedoch sehen wir eine zweite Hand in Thätigkeit. In der zweiten Scene des dritten Aktes finden wir eine bei weitem weniger überschwengliche Sprache und eine verschiedene Versifikation, wie man aus folgenden Zeilen ersehen kann:

Oranien: Ihr würd'gen Herr'n, . .
Daß ich, vom Glück begünstigt, eingenommen —
Und mit so wenig Blut — so viele Städte,
Die abgefallen, ist ein reicher Lohn
Für alle meine Müh'; ich würde rathen,
Daß (da nun jeder Eintrachtshymnen singt,
Kein Schwert entblößt ist und der Stachel denen
Ist ausgerissen, die gebraucht ihn gegen
Des Landes Ruh) wir sollten enden hier,
Und nicht mit Eifer dem nachspüren, was,
Gefunden, uns nur schmerzt. Ich hab' vernommen,
Was niemals zu erfahren ich gewünscht;
Und würd' ich dennoch reden, wie die Pflicht
Und Achtung vor dem Vaterland gebeut,
Man dächte nur, es wär' mehr eig'ne Thorheit
Als heil'ger Eifer. Doch das ist es nicht,
Was ich zu scheuen hab'; die Männer fürcht' ich,
Die wir dann treffen. Sie sind reich und weise,
Verseh'n mit guten Freunden und betraut
Mit wichtigen Aemtern; und erregen würden
Sie eher neue Unruh'n, zieh'n wir sie
Zur Rechenschaft, als endlich Frieden schaffen
Durch die gerechte Strafe. Und das Urtheil
Von Drei und Vier, die schuldig, würd' verderben
Unschuld'ger viele Tausende, die treu
Zum Vaterlande steh'n. Drum überlassen
Wir besser sie dem eigenen Gewissen.

Digitized by Google

Wenn sie gewiß sind, unentdeckt zu sein,
Weil vor Gericht sie nicht gefordert werden,
Vielleicht wirkt dies zum Guten auf sie ein
Und wir sind froh, daß wir nicht weiter suchten.

Hier haben wir einen ruhigen, ernsten, leidenschaftslosen, aber kräftigen Stil und ein regelmäßigeres Metrum. Bei Entscheidungen über Autorschaft habe ich mich selbst (und auch andere) so oft im Irrthum befunden, daß ich mich scheue, den diktatorischen Ton anzuschlagen, den man von deutschen und einigen englischen Gelehrten in solchen Fragen so oft hört. Doch ich glaube, im vorliegenden Fall können wir mit ziemlicher Gewißheit sprechen. Bevor ich mich entschieden hatte, sprach sich mein lieber Freund Fleay positiv zu Gunsten Massinger's aus. Er hat Recht, glaube ich, es ist in der That über jeden Zweifel erhaben, daß Massinger die citirten Verse geschrieben. Jedes Massingersche Werk zeigt bewunderungswürdige Leichtigkeit und Würde; seine Worte sind selten in Thränen gebadet oder im Feuer geglüht, und doch bleibt er nie hinter seinem Stoff zurück. Er beherrscht einen vorzüglichen dramatischen Alltagsstil, der klar und kräftig ist und sich frei von Phantasiereichthum und Affektation hält. Er wird aber auch leicht didaktisch und stellt des Lesers Geduld auf die Probe; seine Sätze haben oft keinen inneren Zusammenhang und füllen die Seite als eine Reihe lose verbundener Wendungen. Ich will nicht Scene nach Scene prüfen; denn ich muß offen gestehen, daß ich oft in Verlegenheit bin zu entscheiden, ob eine spezielle Stelle von Fletcher oder Massinger ist. Die meisten leidenschaftlich bewegten Verse gehören, glaube ich, dem Ersteren an. Massinger möchte ich die bewunderungswürdig durchgeführte Verhörsscene des vierten Aktes zuschreiben; aber die Schlußscene des Stückes, wo Barnavelt zur Hinrichtung geführt wird, weise ich ohne Zögern Fletcher zu. In der Scene (V, 1), wo der französische Gesandte für Barnavelt spricht, erkennen wir Massinger's gewohnte Mäßigung und Würde; dem ersteren Dichter müssen wir auch Leydenberg's feierlichen und pathetischen Monolog (III, 6) zuschreiben, als er durch einen freiwilligen Tod seinen Wankelmuth zu sühnen und den Nachstellungen seiner Verfolger sich zu entziehen sucht.

Das Datum unseres Stückes zu bestimmen, bietet keine Schwierigkeit dar. Barnavelt wurde am 13. Mai 1619 hingerichtet, und das Stück muß unmittelbar darauf verfaßt worden sein, als die Nachricht von seinem Tode durch die ganze Christenheit ging. In der dritten Scene des ersten Aktes steht eine Randnote, unterzeichnet G. B. Die Initialen sind zweifellos diejenigen von Sir George Buc, der von 1610—1622 *Master of the Revels* war[1]). Ein Vergleich der Note mit einem autographischen Brief[2]) von Sir George ergiebt die vollständige Uebereinstimmung der Handschriften. Das Datum kann also nicht später als 1622 sein; aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß das Stück um Michaelis 1619 verfaßt wurde.

In unsern Tagen ist des großen Staatsmannes Ruhm, den man so lange in der Vergessenheit hat schlummern lassen, von Motley glänzend belebt worden. Sein *Life of John of Barneveld* ist ein Denkmal aere perennius liebevollen Studiums, meisterhafter Gruppirung und seltener Beredtsamkeit. Wären die Dichter nur im Besitz eines Zehntels der Thatsachen gewesen, welche der Historiker aus modernden Staatsdokumenten ans Licht gefördert hat, dann würden sie Barneveld's Fehler mit milderen Blicken betrachtet und seinen großen und edlen Eigenschaften ein rückhaltsloseres Lob zugebilligt haben. Dennoch sind sie zu rühmen dafür, daß sie trotz des Dunstes populären Irrthums und Vorurtheils oft das Richtige fühlten, daß sie es verschmähten, eine Karikatur zu liefern und daß sie in deutlichen Zügen den Adel des gefallenen Staatsmannes erkennen ließen. Vielleicht ist es nicht so seltsam, daß das Trauerspiel in Vergessenheit gerieth. Die Vorstellung desselben konnte dem König Jakob kaum gefallen; denn dieser heimtückische, mordgierige Schurke war nicht müde geworden, Barneveld's Sturz herbeizuführen.

---

[1]) Im Mai 1622 war er „wegen Krankheit und übler Leibesbeschaffenheit, womit es Gott gefallen ihn heimzusuchen", unfähig geworden, sein Amt zu versehen und sah sich genöthigt, dasselbe niederzulegen. — Collier, Hist. Engl. Dram. Lit. I, 402 (neue Aufl.).

[2]) Mr. Warner, von der Handschriftenabtheilung des Britischen Museums, dem wir den ausgezeichneten Katalog der *Dulwich Collection* verdanken, hatte die Güte, mich auf den autographischen Brief aufmerksam zu machen.

Digitized by Google

In dem ganzen Stück findet sich eine scharfe politische Beobachtungsgabe ausgeprägt. Die Materialien aufzufinden, aus denen die Verfasser ihr festgefügtes und wohl gefeiltes Stück aufgebaut haben, würde eine ausgedehntere Untersuchung nöthig machen, als ich unternehmen möchte. Ein Bericht über Barneveld's Verhör, Vertheidigung und Hinrichtung findet sich in den folgenden Abhandlungen:

a) *Barnavel's Apologie, or Holland's Mysteria: mith marginall Castigations, 1618.* Die Apologie ist ursprünglich holländisch geschrieben, dann ins Lateinische, und von hier aus ins Englische übersetzt. Die *Castigations* von *Robert Houlderus, Minister of the Word of God* sind selbst in den Annalen theologischer Zänkereien wegen ihrer krassen Gemeinheiten merkwürdig. Nachdem sich dieser „Diener des Wortes Gottes" in den widerlichsten Brutalitäten ergangen, endigt er mit folgendem reizenden Gebet: „daß die, die Du zur Seligkeit prädestiniret hast, mögen allzeit haben die Oberhand und Triumph in Gewißheit ihrer Seligkeit; aber die, die Du hast geschaffen zur Vernichtung und als Gefäße für Deinen gerechten Zorn, mögen straucheln und kopfüber stürzen dorthin, wohin von aller Ewigkeit Du sie prädestiniret hast, bevor sie gethan etwas Gutes oder Böses".

b) *Newes out of Holland: concerning Barnavelt and his fellow-Prisoners, their Conspiracy against their Native Country with the enemies thereof: The Oration and Propositions made in their behalf unto the Generall States of the United Provinces at the Hage, by the Ambassadours of the French King,* etc. 1619.

c) *The Arraignment of John Van Olden Bärnavelt, late Advocate of Holland and West Freisland. Containing the Articles alleadged against him and the reasons of his execution* etc. 1619.

Dieses wundervolle Stück ist hauptsächlich das Produkt Fletcher's und Massinger's; es muß zwischen Mai 1619 und Mai 1622 geschrieben sein, und zwar für The King's Company und Blackfriars-Theater. T(homas) Hol(combe) spielte eine Frauenrolle darin, desgleichen G. Lowin, vielleicht ein Sohn von John Lowin, wenn G. nicht ein Schreibfehler für J. ist, was zuweilen vorkommt. Es ist sonderbar, daß wir nichts von Thomas Holcombe wissen, außer daß er in Fletcher's Stücken auftrat, trotzdem so viele Verzeichnisse der „Leute des Königs" aus seiner Zeit auf uns gekommen sind. Mr. Gough, der die Rolle Leydenberg's spielte, ist Robert, nicht Alexander Gough; der letztere trat erst zu Karl's I. Zeit auf. Ein anderer Schauspieler, Michael, der wahrscheinlich nur zur Aushilfe diente, ist unbekannt.

Seit dieser Artikel geschrieben war, fand ich in dem Manuskript, die Namen von noch drei andern Schauspielern: Jo(hn) Rice, Bir(ch) und T(homas) Po(llard). Die folgende Notiz, die ich Mr. Fleay verdanke, ist sehr interessant: „Es ist bemerkenswerth, daß ein Stück, genannt *The Jeweller of Amsterdam or the Hague* von John Fletcher, Nathaniel Field und Philipp Massinger in die Buchhändler-register am 8. April 1654 eingetragen, aber nicht gedruckt worden ist. Dies Stück muß zwischen 1617 und 1619 geschrieben worden sein, während Field mit The King's Company in Verbindung stand, und bezog sich unzweifelhaft auf die Ermordung des Johann van Wely, eines Juweliers von Amsterdam, durch Johann von Paris, den vertrauten Diener des Prinzen Moritz, im Jahre 1619. Es ist prima facie wahrscheinlich, daß dieselben Verfasser an beiden Stücken thätig waren. Field, Daborne, Dekker und Fletcher sind die einzigen Dichter, von denen man weiß, daß sie mit Massinger vereint gearbeitet haben, und Daborne und Dekker kommen für jene Zeit in Bezug auf die Company nicht in Frage. Wir sind jetzt im Stande, das Datum der *Fatal Dowry* von Field und Massinger auf c. 1618 festzusetzen."

F. G. Fleay.

Wir werden zweifellos noch häufig Gelegenheit haben, auf diese hervorragend bedeutende Publikation zurückzukommen.

Es wäre ein verdienstliches Unternehmen, die Perlen der Sammlung — Nero und Barnevelt — gut zu übersetzen und wir wollen hiermit begabte Kräfte darauf aufmerksam gemacht haben.

Digitized by Google

Nachwort von N. Delius.

In seiner Einleitung zu der Tragödie von Olden Barnavelt sagt der Herausgeber, daß er „in der Bestimmung einer Autorschaft gern den diktatorischen Ton vermeide, der in solchen Dingen von gelehrten Deutschen und einigen englischen Gelehrten angenommen werde.“ Wir wissen nicht, welche gelehrte Deutsche ihm denn vorschweben mögen, die so diktatorisch, d. h. ohne Angabe wohlerwogener Beweisgründe und plausibler Zeugnisse irgendwelches altenglische Drama von unbekanntem Verfasser irgend einem bestimmten Autor zugeschrieben hätten. Jedenfalls wäre das Verfahren solcher unnachweisbarer Kritiker kaum minder „diktatorisch“ gewesen, als uns dasjenige der Herren Bullen, Fleay und Boyle erscheinen will, wenn sie das vorliegende Drama halb Fletcher, halb Massinger als eine von ihnen gemeinsam entworfene und durchgeführte Arbeit zuertheilen. In Ermangelung also aller äußerlichen Beweismittel, auf deren auffälliges Nichtvorhandensein wir noch zurückkommen werden, soll einzig der Vers und der Stil des Barnavelt mit der größten Evidenz abwechselnd je nach der metrischen und stilistischen Beschaffenheit der einzelnen Partieen bald den einen, bald den anderen Dramatiker als Verfasser kundthun. Wie aber diese beiden angeblichen Verfasser einander dabei in die Hände gearbeitet, und ihr einheitliches Stück unter sich vertheilt haben mögen, darüber läßt Mr. Bullen den Leser ganz im Dunkeln. Er begnügt sich, wie aus der obigen Uebersetzung seiner Einleitung erhellt, den resp. Character des Fletcher'schen wie des Massinger-schen Sprachgebrauchs im Drama zu betonen und danach an Proben aus dem Barnavelt auf den Dualismus der Verfasser Schlüsse zu ziehen. Wir könnten bereitwillig einen stilistischen und metrischen Unterschied zwischen den einzelnen Partien unseres Dramas zugeben, ohne deshalb auch eine doppelte Autorschaft annehmen zu müssen. Der Anonymus, dem wir bis auf Weiteres das ganze Drama zuschreiben, mag je nach der Charakteristik seiner Personen bald die eine, bald die andere Stil- und Versart, die ja beide nicht das ausschließliche Eigenthum Fletcher's und Massinger's waren, sondern die ganze englische Bühne, Shakespeare eingeschlossen, beherrschten, beliebig angewandt haben. Diese Annahme ergeben schon die von Bullen in der Einleitung hervorgehobenen Proben. Für den in leidenschaftlicher Aufregung losbrechenden Helden der Tragödie paßt der leidenschaftlich bewegte Stil und unregelmäßige Vers Fletcher's eben so treffend, wie für den kalt berechnenden versteckten Charakter Oraniens Massinger's ruhige, reflektirende Redeweise und regelmäßig gebildeter Blankvers. Weshalb aber, wie Bullen behauptet, eine einzelne, rein Thatsächliches berichtende Verszeile:

In every Prince's Court highly esteem'd of

einzig und allein aus Fletcher's Feder hätte stammen können, da solche sogenannte *weak endings* mit solchem einfachen Inhalte auch jeder andere Dramatiker der Zeit schreiben mochte und auch geschrieben hat, das ist schwer zu begreifen. — Und ebenso wie mit diesen angeblichen Merkmalen einer hypothetischen doppelten Autorschaft, verhält es sich mit den von Boyle im Appendix aus Massinger's Dramen citirten Parallelstellen, die, wenn die darauf begründete Annahme beweiskräftig wäre, nur bewiesen, daß Massinger in verschiedenen Dramen, also auch im vorliegenden, dieselben Phrasen und Tropen wiederholt hätte, was ja keines Beweises bedurfte. Nach unserer Auffassung hat der Verfasser des Barnavelt Massinger's und Fletcher's Dramen eben so gründlich studirt und in rein formeller Hinsicht für seine Zwecke ausgebeutet, wie jener andere Anonymus, der das Drama '*The Two Noble Kinsmen*' verfaßt, Shakespeare's Dramen ausgiebig benutzt hat.[1]) Und auch darin gleicht der eine Anonymus dem andern, daß diese Anlehnung und Aneignung in beiden Fällen sich nur auf die Aeußerlichkeiten des Stils und Verses, sowie auf den Gebrauch einzelner Phrasen, und Bilder, einzelner Charaktere sich beschränkt hat, von Allem aber, was das Drama erst zum Drama macht, von der planmäßig entworfenen und in berechneter Steigerung durchgeführten Handlung und konsequenter Charakteristik der handelnden Personen gänzlich abgesehen hat. So unbedingt wir in das Lob ein-

[1]) Vergl. darüber die betr. Abhandlung im Bande XIII des Jahrbuchs.

Digitized by Google

stimmen, das der Herausgeber des Barnavelt dem so glücklich seinen bewährten Mustern nachgebildeten Stile und Verse, überhaupt der echt dramatischen Sprache des Anonymus spendet, und so bereitwillig wir in dieser Beziehung seinen Fund als eine glänzende Bereicherung der altenglischen dramatischen Literatur begrüßen, so wenig täuschen wir uns deshalb über die Schwächen des Dramas nach der soeben angedeuteten andern Seite hin.

Zunächst fehlt es unsern Drama an einer konsequenten und klaren Charakteristik der Hauptpersonen, namentlich des Helden des Trauerspiels selbst, welchem der Verfasser in keiner Weise gerecht zu werden verstand. Dieser Mangel mag allerdings theilweise auf die dürftigen, widerspruchsvollen und parteiisch getrübten Quellen zurückzuführen sein, auf welche der Dichter sich angewiesen sah, als er es unternahm, eine soeben erst in Holland abgeschlossene Haupt- und Staatsaktion zu dramatisiren. Aber andererseits kommt das Schwankende und Formlose dieser Charakteristik doch nur auf Rechnung des Dichters, dem es nicht gelang, aus den ihm vorliegenden politischen Pamphleten den echten Kern der Wahrheit herauszuschälen, seine Figuren selbständig in historischem Zusammenhange festzustellen und in solcher Gestaltung den Zuschauern vorzuführen. Dramatiker wie Fletcher und Massinger hätten sicherlich vermöge ihrer Routine und ihres überlegenen Talentes aus eignen Mitteln die Lücken und Mängel der ihnen zugänglichen Berichterstattung ergänzt und vielleicht nicht ganz den echten Barneveld und Oranien, wohl aber lebendige und anschauliche Repräsentanten dieser Persönlichkeiten in fester Haltung und Handlungsweise uns vorgeführt. Unser Dichter dagegen bringt es nicht über eine gewisse rhetorische Virtuosität hinaus, in der er allerdings eine seltene Meisterschaft beurkundet. So kommt es, daß die einzelnen Reden, die er seinen Hauptpersonen in den Mund legt, Musterstücke eines wirklich dramatischen Stiles sind, fern von allen Auswüchsen der Manierirtheit und Uebertreibung, die wir an andern zeitgenössischen Dramatikern nur zu oft gewahren. Aber indem wir so den einzelnen Scenen seines Dramas mit vollem Rechte unsere ganze Theilnahme zuwenden, dürfen wir uns nicht darüber täuschen, daß es eben nur einzelne aneinandergereihte Scenen sind, welche den Gang der Handlung wenig fördern, sondern denselben nur stoßweise, gleichsam mit Unterbrechungen vorrücken lassen, ohne die Herbeiführung einer ersichtlichen Klimax bis zu der endlich erfolgenden, ungebührlich breit angelegten Katastrophe. Es konnte dabei nicht ausbleiben, daß bei einem solchen planlosen Verfahren in den Situationen wie in den Reden immer und immer Wiederholungen vorkommen; z. B. in dem Munde Barnavelt's dasselbe monotone Ausposaunen seiner Verdienste um das Vaterland, dieselben Klagen über undankbare Verkennung derselben von Seiten der Landsleute; in dem Munde Oraniens dieselbe heuchlerische Betheuerung seiner Geradheit, Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit. Dabei fehlt es auch an einer klaren Exposition der politischen Verhältnisse und des eigentlichen Gegensatzes zwischen den beiderseitigen Parteien und Parteiführern, der nirgendwo ins rechte Licht gesetzt wird. Es fehlt mit einem Worte die wahre politische Färbung und Vertiefung, die ein so ausschließlich politischer Stoff nicht entbehren kann — am wenigsten für den Zuschauerkreis einer fremden Nation. Dafür bietet uns der Verfasser im Uebrigen, zur Variation seines Stoffes episodisch eingefügt, einen sehr zweifelhaften Ersatz. So die auf den englischen Nationaldünkel berechnete Scene zwischen den Holländerinnen, die mit ihrer Herrschaft über ihre Männer renommiren, und einer plötzlich unmotivirt in das Drama hineingeschneiten Engländerin, die stolz ist auf die demüthige, ihrem Gatten sich bereitwillig unterordnende Stellung ihrer eigenen Landsmänninnen. Auf die Rührung der Zuschauer berechnet scheint eine andere Episode von dem Selbstmorde Leydenberg's und der Anhänglichkeit seines Knaben, der sein Gefängniß theilt. Aber diese Rührung wird bewerkstelligt auf Kosten des Charakters Barnavelt's, der zuerst seinen Parteigenossen zum Selbstmorde überredet durch das Versprechen ein Gleiches zu thun, und dann nachher ruhig leben bleibt, bis er selbst von der Nemesis ereilt wird. Die ihn betreffende Katastrophe erscheint undramatisch, ermüdend in die Länge gezogen, und alle rhetorisch trefflichen Reden in den Scenen des peinlichen Verhörs Barnavelt's bilden einen um so schrofferen Abstand gegen solche unglückliche Versuche zur Skurrilität, wie sie der Dichter

Digitized by Google

macht, wenn er die drei Scharfrichter aus drei niederländischen Städten sich streiten und endlich würfeln läßt um die Ehre, den Barnavelt vom Leben zum Tode zu bringen. Die natürliche Wirkung, welche Barnavelt's letzte Scene schon durch seine ergreifenden Abschiedsworte auf die Zuschauer machen müßte, wird auch einigermaßen beeinträchtigt durch den widerlichen Anblick der aus dem Sarg gezerrten und an den Galgen gehängten Leiche des armen Leydenberg. Möglich, daß der Dichter diesen Umstand in seinen Quellen fand, aber ihn auf die Bühne zu bringen, davor hätte ein besserer Geschmack ihn bewahren sollen.

Um ein aus jahrhundertelanger Vergessenheit wieder auftauchendes Drama von unbekanntem Verfasser mit apodiktischer Sicherheit den beiden berühmtesten Dramatikern aus Jakob's des Ersten Zeit zuschreiben zu dürfen, dazu bedurfte es weiterer Zeugnisse, als des bald an Fletcher, bald an Massinger erinnernden Verses, Stiles und Wortgebrauches. Es müssen eben entscheidendere Merkmale zur Vergleichung herangezogen werden, inwiefern etwa die ganze Dramatik unseres Anonymus mit der Dramatik Fletcher's und Massinger's übereinstimmt oder nicht. Die Dramatik der beiden Letzteren läßt sich bei aller Verschiedenheit unter einander doch so definiren: zum Anfang ihrer Dramen die klarste Exposition, die den Zuschauer von vornherein in die Handlung einführt und sein Interesse an derselben weckt; im Verlaufe des Dramas die sicherste Fortspinnung der meistens aus verschiedenen Intriguen geschickt ineinander geschlungenen Fäden; die sich ergebenden Konflikte der scharf charakterisirten Charaktere bis zu ihrer tragischen oder komischen Lösung in konsequenter effektvoller Steigerung durchgeführt; endlich eine Fülle pikanter Zuthaten, welche bei aller lüsternen Zweideutigkeit und gesuchten Affektation doch die feine Konversationssprache der Zeit trefflich und witzig wiedergiebt. Wie wenig wir von allen diesen, das Fletcher'sche und Massinger'sche Drama gemeinschaftlich kennzeichnenden Eigenschaften und Vorzügen in der Tragödie unseres Anonymus wiederfinden, das erhellt schon aus den obigen kritischen Randglossen zu derselben. Neben der von Fletcher's und Massinger's dramatischer Kunst so schroff abweichenden Behandlung des Stoffes muß aber zur Vergleichung noch ein zweites Moment in Erwägung gezogen werden: die Wahl des Stoffes. Die ganze lange und mannigfaltige Reihe der Dramen beider Dichter weist kein einziges Beispiel auf, daß der Eine oder der Andere jemals einen historischen Stoff aus der unmittelbarsten Gegenwart zu seiner Vorlage gemacht hätte; und nun sollten die Beiden ausnahmsweise, aus dem gewohnten Gebiete ihrer Romantik und freien Erfindung heraustretend, sich dieses ihrem eigentlichen Genius abholde, eben erst zum Ereigniß gewordene Sujet auserkoren und es in einer von ihrer sonstigen Manier durchaus abstechenden Gestaltung auf die Bretter gebracht haben? Wäre das, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, in der That der Fall gewesen, so würde die überraschende Neuheit ihres Versuches so gut wie die Berühmtheit ihrer Namen schon dafür gesorgt haben, daß zugleich ihre Autorschaft und ihr Drama selbst nicht so rasch einer so totalen Vergessenheit anheimgefallen wäre, wie es das Schicksal der Arbeit des Anonymus gewesen ist. Dieses auffällige Verschwinden von den Brettern, über die das Drama eben erst gegangen war, möchte der Herausgeber vermuthungsweise aus der Mißlichkeit des Stoffes und aus den politischen Anspielungen des Inhalts erklären, die dem König Jakob zum Anstoß gereicht hätten. Aber solchen Anstoß würde der als Master of the Revels bestellte Censor schon vor dem Könige genommen und die Aufführung des Dramas von vornherein untersagt haben — ein Schicksal, das die routinirten, unpolitischen, loyalen Dichter, Fletcher und Massinger, bei keinem ihrer Dramen zu befürchten gehabt hätten. Daß das Werk des Anonymus nur ein so kurzes und vergängliches Dasein auf der englischen Bühne fristen konnte, das möchten wir eher aus einer näherliegenden Ursache erklären, nämlich aus einer gewissen Gleichgiltigkeit des Publikums einer Tragödie gegenüber, die ihm in ihrem trockenen, aller gewohnten Würzen und Effekte entbehrenden Verlaufe, in der Reproduktion einer jüngst passirten ausländischen Staatsaktion, bald langweilig zu werden anfing. Dabei fiel für den damaligen naiven und unterhaltungsbedürftigen Zuschauer viel weniger ins Gewicht, was uns diesen neuentdeckten Fund so werthvoll macht: der charakteristisch lebendig gefärbte Stil und Vers,

Digitized by Google

der uns außer der offen zu Tage liegenden Fletcher-Massinger'schen Schule auch ein feines Studium der spätern historischen Dramen Shakespeare's von Seiten des Anonymus verräth.

Halliwell-Phillips, J. O. — Outlines of the Life of Shakespeare. 3d edition. London 1883.

Im XVII. Jahrgange erwähnten wir des Erscheinens der ersten, im XVIII. des der zweiten, jetzt, im XIX. sind wir in der Lage, von der dritten Auflage obigen Buches zu sprechen. Beweis einer ungeheuren Arbeitskraft von Seiten des Autors, und zugleich einer großen Gewissenhaftigkeit; denn die neue Auflage ist kein „enlarged reprint“, sondern zeugt überall von erneutem Durcharbeiten.

Die neue Auflage ist wieder um 134 Seiten reicher, als die letzte. Mit Ausnahme von zwei Kapiteln, von denen das eine in der neuen Auflage um 3, das andere um 1 Seite kürzer als in der vorigen ist, hat jedes Kapitel an Raum zugenommen. — An neuen Abschnitten sind hinzugetreten: *Records of Affection, Domestic Records, Biographical Notices, Estate Records.* — Dagegen sind folgende Ueberschriften, die sich in der zweiten Auflage fanden, geschwunden: *The Spurious Plays, North's Plutarch, Early Notices of Hamlet, Lord Pembroke's Actors, The Coventry Mysteries, The First Folio, Documentary Appendix, Henry VIII.*

Es würde sich nach jeder Richtung hin empfehlen, wenn die Kapitel in ihrer Reihenfolge bestehen blieben, die neuen sich ihnen anschlössen, und das Hauptgewicht der Verständigung für den Leser in einen erschöpfenden Index gelegt würde. Der Index der bisherigen Ausgaben ist ganz ungenügend und ich halte die rasche Aufeinanderfolge neuer Auflagen für ungünstig im Interesse der Sache. Es giebt gewiß nur sehr wenige Leute, welche sich jede Auflage anschaffen, und gerade dieses Buch muß in jeder neuen Form Leser finden, wenn es in dem Sinne des Autors wirken soll. Ich würde daher dem Autor und Verleger rathen, auf der Grundlage einer festgehaltenen Kapitel-Reihenfolge und eines erschöpfenden Index in jedem Jahre ein Ergänzungsheft erscheinen zu lassen. Nach drei bis vier Jahren könnte das so angesammelte Material mit dem früheren zu einem neuen Ganzen zusammengeschweißt werden, und würde Käufer finden und nützen.

Kinnear, Benjamin Gott—. Cruces Shakespearianae. Difficult Passages in the Works of Shakespeare, the Text of the Folio and Quartos collated with the Lections of recent Editions and the Old Commentators. With original Emmendations and Notes. London 1883.

Die Kreuzeslast, die wir an unerklärten Stellen in Shakespeare zu tragen haben, wird uns durch das vorliegende Buch nur um ein Geringes erleichtert. Es ist vielleicht der Anfang zu einer sachgemäßen und wissenschaftlichen Behandlung des Stoffes, aber eben nur der Anfang. Was unser Autor „To The Reader“ sagt, ist vortrefflich und vielverheißend, die darauf folgende „Note“ aber zerstört uns wieder die Illusionen. Die Ansprache an die Leser lautet wie folgt:

The following Work consists of Suggestions resulting from many years' study, for the Emendation of Shakespeare's Text. Every portion of it must stand or fall upon its individual merit, and there is little occasion for Introduction or Preface, but it may be well to state the general Principle on which the Suggestions have been made. It is that of Analogy: it is assumed that in Passages more or less similar in Tenor a corresponding Similarity of Expression may be looked for, and that from Internal Evidence alone a Key may thus be found to the true Reading of many doubtful and obviously corrupt Passages. External Evidence is not rejected, for Parallelism may reasonably be expected in Contem-

Digitized by Google

porary Writers: but it is in the Works of the great Master himself that we may most confidently look for a Solution of the C r u c e s; *and to make Shakespeare his own Interpreter is the main Object of this Work.*

Shakespeare also soll selbst der Texterklärer sein; das ist ein vortrefflicher Standpunkt, den Andere vor Mr. Kinnear bereits mit Glück eingenommen haben, und den jeder berufne Fachgenosse selbstverständlich in erster Reihe einnimmt. Nur dann erst, wenn das Resultat desselben nicht ausreicht, tritt man an die 'Contemporay Writers' und nach ihnen an die Gelehrten jüngerer Zeit.

Wenn man aber von jenem Standpunkte abweichen muß, dann ist Eines doch wohl erste Bedingung: Vollständigkeit im Vergleichungs-Material; liest man jedoch in der Vorrede des Kinnear'schen Buches folgende Note:

In all cases the Lections are given of Dyce (ed. 1875), Delius (The Leopold Ed.), Staunton, Singer, The Cambridge Editors (The Globe Ed.), The Clarendon Press Editors or Editor (the seven plays published). These six editions are termed The Compared Editions —

so ersieht man hieraus, daß uns nur ein unvollständiges Material geboten wird, das, wie oben bemerkt wurde, e i n e n A n f a n g bilden mag, aber einen sehr dürftigen nur, dessen Vervollständigung mühsamer ist, als eigenes Forschen aus den Quellen.

Die wichtigsten Emendationen späterer Zeit sind selbst da unbeachtet geblieben, wo die in ihnen enthaltenen Lösungen vom ganzen Kreise der Fachgenossen als definitive angenommen wurden, die *Suggestions* tragen oft den allergewagtesten Charakter, und was die eigenen Emendationen des Autors betrifft, so genügt es vielleicht folgende anzuführen:

H a m l e t I, 3, 74.

And they in France, of the best rank and station,
As most select and generous s h o w *in that.*

I, 5, 11.

And for the day confined f a s t *in fires.*

C o r i o l a n u s I, 9, 44 sq.

When drums and trumpets shall
I' the field prove flatterers, let courts and cities be
M u t e *all of false-fac'd soothing.*

III, 2, 30.

I have a heart as little s t o o p s *as yours.*

etc. etc.

Mr. Kinnear würde gut thun, sein Buch als einen ersten Entwurf anzusehen, ihn zu vervollständigen und dann das Emendiren Anderen zu überlassen.

Wir halten es für angemessen, nebenstehendem Prospekt einen Platz in unserem Jahrbuche zu geben:

„Age cannot wither nor custom stale his infinite variety.“ — Ant. & Cleo.

The Leonard Scott Publishing Company

Take pleasure in announcing that on November 1st they will issue the first number of

Shakespeariana,

A monthly magazine, to be devoted exclusively to Shakespearian literature. This journal is designed to furnish a recognized medium for the interchange of ideas among Shakespearian scholars, and to afford the student the fullest information relative to Shakespeare's art, life, and works. The most diversified themes will be treated in its pages by eminent Shakespearian scholars, and will be supplemented by editorials upon the latest aspects of contemporary Shakespearian thought.

The following special features will also be introduced:

Digitized by Google

I. A Society Column, containing accurate information of the transactions of Shakespearian societies, their methods of study, *personnel*, conclusions on textual cruces, etc., etc.

II. A Dramatic Column, giving, through special correspondents, the latest news of Shakespearian revivals, and furnishing criticisms on past and present histrionic interpretation of the plays, with notes on costume, scenic arrangements, etc.

III. A Notes and Queries Column, in which textual emendations may be suggested and discussed, and the student gain the information necessary to a proper understanding of Shakespeare.

IV. A Review Column, containing criticisms upon the more important of recent Shakespearian publications, with a monthly *resumé* of all current litterature concerning the poet, and also presenting faithful translations of the more valuable products of the German, French, and Italian schools of criticism.

Through these departments, all of which will be conducted by competent scholars, Shakespeariana will speak not alone to the specialist in Shakespearian criticism, but to the actor and dramatist, and to the student of general literature, history, and philology.

Subscription, 1½ Doll. per Annum. — Foreign (Postal Union), 7 s. 6 d. — Address: Leonard Scott Publishing Co., 41 Barclay Street, New-York, U. S. A. — European Agents: Trübner & Co., 57 & 59 Ludgate Hill, London, England.

Der Inhalt der beiden bis jetzt erschienenen Hefte ist:

November 1883.

„Curst be He that Moves my Bones". *William Leighton, Jr.* — Portraits of Shakespeare — I. The Stratford Bust. *J. Parker Norris.* — King Lear's Arrangements with His Daughters. *Robert Ellis Thompson.* — Introduction of Shakespeare into the Schools. *Wm. Taylor Thom.* — An Unprized Maid. *Charlotte Porter.* — On the Imbarring of „Crooked Titles". *Alvey A. Adee.* — Hamlet's „Dram of Eale" and What it „Doth". *Charles P. G. Scott.* — The Exhumation. *Edward Betty.* — John Payne Collier. — Notes and Queries. Introduction. *Joseph Crosby.* — The Drama. Henry Irving. The Dramatic Season. — Shakespearian Societies: Old Cambridge. Montreal. Philadelphia. New Philadelphia. Avon, New York. Atlanta. — Reviews. Thom's Shakespeare Examinations. Shakespeare for Young Folks. Shakespeare and Giordano Bruno. — Miscellany.

December 1883.

Portraits of Shakespeare, II. The Droeshout Engraving. *J. Parker Norris.* — Notes on Julius Caesar. *William J. Rolfe.* — Shakespeare's Times and Associates. *Rev. S. Fletcher Williams.* — Elysium. *Waldo Messaros.* — Notes on Antony and Cleopatra. *Joseph Crosby.* — The Method of Shakespearian Study. *T. W. Hunt.* — Contributors' Table. The Source of King Lear, *Abby Sage Richardson.* Summary Thoughts on Hamlet, *John P. Fruit.* Who was Holofernes? *Henry Hooper.* Did Shakespeare read Clem. Robinson? *F. G. Fleay.* — Notes and Queries. *Brinsley Nicholson, Joseph Crosby, William J. Rolfe, F. G. Fleay, Groatsworth.* — The Drama. „Ay, every inch a King". *Charlotte Porter.* — Shakespearian Societies. The Clifton (Bristol, Engl.). West Philadelphia. Greensburg (Pa.). Montreal. Avon (Topeka, Kansas). — Reviews. Shakespeare's Bones. The Animal Lore of Shakespeare's Time. — Miscellany.

Mrs. Henry Pott. The Promus of Formularies and Elegancies by Francis Bacon, illustrated and elucidated by passages from Shakespeare. With preface by E. A. Abbott, D. D. London 1883.

Die Bacon-Shakespeare-Frage ist glücklicher Weise bei uns im Allgemeinen nicht populär geworden; der gesunde Menschenverstand hat die weiteren Kreise, wenn die Frage an sie herantrat, die richtigste, erschöpfendste und zugleich kürzeste Kritik gelehrt: sie sagten „Unsinn!", wandten sich lachend ab und die Sache war erledigt. Leute von Fach mußten natürlich ernster prüfen und mehr

Digitized by Google

auf den Grund gehen; aber es trat hier der im Allgemeinen seltene Fall ein, daß das naive Empfinden der Massen und die Prüfung der Sachkundigen zum gleichen Resultate kamen; auch die Letzteren sagten „Unsinn!", wandten sich lachend ab, und die Sache war erledigt. Dem Buche der Mrs. Pott war es vorbehalten, die Bacon-Frage zur Seeschlange in der Gesellschaft zu machen. Die Feuilletonisten zweier angesehenen und weit verbreiteten Blätter, denen die Frage selbst neu und überraschend war, die sich sogar innerlich etwas gehoben fühlen mochten, über einen so fremdartigen, apokryphen Gegenstand im überlegenen Tone des Sachkenners schreiben zu können, und denen es nebenbei auch grade an Stoff fehlte, warfen diesen Explosionskörper in die Kreise der Gesellschaft und bewirkten großes Unheil! Ueberall blitzte es auf! Hier ein Flämmchen, dort ein Flämmchen; man war nirgends seines Lebens sicher!

„Haben Sie das Buch der Mrs. Pott gelesen?"

„Nein, wie merkwürdig! Shakespeare hat sich alle Stücke von Bacon machen lassen!"

„O, wie wunderbar! Bacon hat sich alle Stücke von Shakespeare machen lassen!"

„Gott, wie interessant! Wissen Sie, wie oft „guten Morgen" im Shakespeare vorkommt?"

u. s. w. ohne Ende.

Es war ein trauriger Beweis für den Mangel an Wissen und an Unterhaltungsstoff in den Kreisen der Gesellschaft, daß gerade dieser Gegenstand eine solche Breite der Ausdehnung gewinnen konnte.

Mit etwas mehr Wissen und Belesenheit (ich meine nur die oberflächlichste Journal- und Konversations-Lexikons-Belesenheit) mußte die Gesellschaft den Stoff als einen längst abgethanen bei Seite werfen, und die „sachkundigen, wohlunterrichteten" und belesenen Herren Feuilletonisten mußten in ihrem Engros- und Endetail-Lager von Unterhaltungsstoffen mehr Rücksicht darauf nehmen, daß bei steigendem Bedarf und stets wachsender Nachfrage eine reiche Auswahl von verschiedenartigen „Artikeln" die erste Bedingung für das Floriren des Geschäftes ist. Ein Modestoff kann doch nicht für die ganze Saison reichen! —

Da die Frage nun aber einmal grassirt, so muß sie, wenn auch nicht ernsthaft genommen, so doch ernst angefaßt werden, und man muß also das Buch der Mrs. Pott beachten, um der Sache wirklich ein Ende zu machen; wenigstens in so weit das möglich ist. Gewisse Epidemien wollen ihre Zeit haben: sie entstehen, steigern sich zu schlimmster Höhe und schwinden dann oder akklimatisiren sich, d. h. sie verlieren ihren pestartig gefährlichen Charakter; nur gewisse, für sie besonders empfänglich disponirte Organismen fallen ihr auch später noch zum Opfer und füllen die Hospitäler, Irrenhäuser oder Kirchhöfe. Auch die Bacon-Epidemie hat schon ihre Opfer gefordert, und wird das noch weiter thun; denen ist nicht zu helfen. Uns Uebrigen aber wird es von Nutzen sein, das Pott'sche Buch etwas genauer anzusehen — vielleicht kommen wir zu Resultaten, die weder Mrs. Pott, noch Dr. Abbott, noch wir selbst erwartet haben.

Wir haben uns in erster Reihe um die Stellung zu kümmern, welche Mr. Abott dem Pott'schen Buche gegenüber einnimmt. Sie ist eine schwierige, wird aber mit ausgezeichnetem Takte und unerschütterlicher Gerechtigkeit eingenommen. Das Vorwort beginnt wie folgt:

> When a book is written to demonstrate something, an explanation seems necessary to show why an introduction to it should be written by one who is unable to accept the demonstration. If it may be allowed to use the first personal pronoun in order to distinguish between the writer of this introduction and the author of the book, the needful explanation can be briefly and clearly given.
>
> Though not able to believe that Francis Bacon wrote Shakespeare's Plays — which is the main object of the publication of this book — I nevertheless cannot fail to see very much in the following pages that will throw new light on the style both of Bacon and of Shakespeare, and consequently on the structure and capabilities of the English language.

Digitized by Google

Der Verfasser der Vorrede gesteht dem Buche das Verdienst zu, auf einzelne sprachliche Kuriosa hingewiesen, und manche interessante philologische Fragen angeregt zu haben. Er lobt das Werk auf allen möglichen Gebieten, nur nicht auf dem einen, das Mrs. Pott gern beherrschen möchte; die Bacon-Shakespeare-Frage weist er zurück, und jedes Stückchen Lob klingt bei ihm wie eine Art Schmerzensgeld dafür, daß er nicht loben kann, was für Mrs. Pott das Wichtigste ist. — Pag. IX:

> Many interesting philological or literary questions will be raised by the publication of the *Promus*. The phrase 'Good-dawning', for example, just mentioned, is found only once in Shakespeare, put into the mouth of the affected Oswald (*Lear*, ii. 2, 1), '*Good-dawning* to thee, friend.' The quartos are so perplexed by this strange phrase that they alter 'dawning' into 'even', although a little farther on Kent welcomes the 'comfortable beams' of the rising sun. Obviously 'dawning' is right, but did the phrase suggest itself independently to Bacon and Shakespeare? Or did Bacon make it current among court circles, and was it picked up by Shakespeare afterwards? Or did Bacon jot down this particular phrase, not from analogy, but from hearing it in the court?

Ein sehr hübscher Beweis für dieses liebenswürdige Mitleiden von Seiten des Mr. Abbott liegt in der Fortsetzung des soeben angeführten Satzes. Pag. IX und X:

> Here again we must wait for Dr. Murray's Dictionary to help us; but meantime students of Elizabethan literature ought to be grateful to the author for having raised the question. Again, Bacon has thought it worth while to enter (entry 1189) the phrase 'Good-morrow'. What does this mean? It is one of the commonest phrases in the plays of Shakespeare, occurring there nearly a hundred times; why, then, did Bacon take note of a phrase so noteworthless? Because, replies our author (pg. 64), the phrases 'Good-morrow' and 'Good-night', although common in the Plays, occur only thirty-one times and eleven respectively in a list of some six thousand works written during or before the time of Bacon. Here a word of caution may be desirable. It is very hard to prove a negative. The inspection of six thousand works, even though some of them may be short single poems, might well tax any mortal pair of eyes. Not improbably critics will find occasion to modify this statement; and not till the all-knowing Dictionary appears shall we be in possession of the whole truth. Nevertheless, the author is probably correct, that the frequency with which 'Good-morrow' and 'Good-night' are used by Shakespeare is not paralleled in contemporary dramatists; and, after all, there remains the question, why did Bacon think it worth while to write down in a note-book the phrase 'Good-morrow' if it was at that time in common use? — surely a question of interest, for the mere raising of which we ought to be grateful to the author. —

Die letzten Worte —

> for the mere raising of which we ought to be grateful to the author —

sind eigentlich eine Verurtheilung des Pott'schen Buches; je weniger es das erfüllt, was es sich als Aufgabe gestellt hat, desto mehr mag man wohlwollend Dinge loben, an deren Werth Mrs. Pott beim Abfassen ihres Werkes gar nicht gedacht hat.

Das nunmehr folgende Citat aus der Vorrede giebt ein Bild von Bacon, welches die nüchterne, prosaische Sammellust, das Zusammenfegen der Schnitzel, die Andere fortgeworfen haben, so lebendig darstellt, daß es allein schon genügen könnte, um als Waffe gegen die Pott'sche Theorie zu dienen (pag. X, XI):

> Of original sayings there are not many that have not been elsewhere reproduced and improved in Bacon's later works. Yet the *Promus* occasionally supplies sententious maxims, sharp retorts, neat and dexterous 'phrases of transition', graceful and well-rounded compliments, which are not only valuable as instances of the elaborate and infinite pains which

> Bacon was willing to take about niceties of language, but have also a value of their own. I have heard of an educated man whose whole stock in trade (in the way of assenting phrases) consisted of the sentence, 'It naturally could be so'. Such a one, and many others whose vocabulary is very little less limited, may do worse than study some of the entries in the following pages, not, indeed, to reproduce them, but to learn how, by working on the same lines in modern English, they may do something to improve and enrich their style. —
>
> Analogy and antithesis, antithesis and analogy, these are the secrets of the Baconian force; and although we cannot bring to the use of these instruments the 'brayne cut with facets' (entry 184) which, out of a few elementary facts, could produce results of kaleidoscopic beauty and variety, yet the dullest cannot fail to become less dull if he once gains a glimmering of Bacon's method of utilising language and his system of experimenting with it. —

Derselbe Geist der in die Form eines gewissen Lobens gekleideten Zurückweisung des Pott'schen Zieles liegt auch in den folgenden Worten (pag. XII):

> The proverbs and quotations also are by no means without interest. It is quite worth while to know what phrases from the Vulgate, Virgil, Ovid, Seneca, and Erasmus were thought worthy by Francis Bacon of insertion in his commonplace book. Readers will find that he never jotted down one of these phrases unless he thought that it contained, or might be made to contain, some double meaning, some metaphysical allusion something at least worth thinking about; and to publish some of the best things of the best classical authors, thought worthy of being collected by one of our best English authors, seems a work that needs no apology.

(Pag. XIII):

> As for the illustrative quotations from Shakespeare, apart from the interest which they will possess for those who may be willing to entertain and discuss the thesis of the author, they have a further value, in as much as they show how the thoughts and phrases of the Bible and of the great Latin authors were passing into the English language as exhibited in the works of Shakespeare, and how the proverbs, not only of our own nation but also of the Latin language, popularised in our schools by the reading of Erasmus, were becoming part and parcel of English thought. —

Und endlich der Schluß des Vorwortes (pag. XIV):

> I shall certainly be expressing my own feelings, as a lover of Shakespeare and of Bacon, and I trust I shall be expressing the feeling of many others, in welcoming (without ill-feeling to the author of her Shakespearian heresy and with much gratitude for her Baconian industry) the publication of this the only remaining unpublished work of an author concerning whom Dr. Johnsohn said that a Dictionary of the English language might be compiled from Bacon's works alone.

Das Vorwort ist klar, mild und liebenswürdig, und grade um deswillen zu tadeln. Mr. Abbott bahnt durch das Gewicht seines Namens der Mrs. Pott den Weg; hätte er statt des zart umschreibenden Wortes klar gesagt:

> Man will ein Vorwort von mir! Ich schreibe es, um zu erklären, daß, was der Autor beweisen will, unbewiesen bleibt und an sich ein Unsinn ist, während er im Uebrigen ganz nette Sachen bringt, die gewiß Diesen und Jenen interessiren werden —

so würde Jeder Mrs. Pott dahin gestellt haben, wohin sie gehört. —

Es ist eigentlich eine, den gesunden Menschenverstand erniedrigende Konzession an den Unsinn, daß man mit ihm diskutirt; aber er zehrt nun einmal an dem ebenso falschen wie kläglichen Ausspruche:

> qui tacet consentire videtur —

und will den Bei- oder vielmehr Haupt-Geschmack der Geringschätzung nicht merken, die in dem Schweigen liegt. Also diskutire man! — Wir verdanken

Digitized by Google

es der Mrs. Pott, daß die Diskussion weder viel Zeit noch vielen Raum in Anspruch nehmen wird, trotzdem wir genöthigt sein werden, ziemlich ausführliche Citate zu bringen, um dem Leser dieser Kritik das Lesen des ganzen, über 600 Seiten umfassenden Buches zu ersparen.

Mrs. Pott hat eine große Aehnlichkeit mit Bacon, und diese ist es, welche sie zu ihrer Auffassung der Frage und zum Schreiben ihres Werkes geführt hat; es fehlt ihr nämlich jeder Hauch vom Verständnisse der Art, wie ein wirklicher Dichter schafft.

Für sie, wie für Bacon — für letzteren in Bezug auf seine Sammel-, Excerpir- und Notizen-Passion — sind ein Shakespeare'sches und ein Göthe'sches Wort anzuwenden:

My tables! meet it is, I set it down —

und

Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu thun.

Irgend ein grübelnder 'Collector of scraps' mag Gedankenspäne zusammensetzen, um dann aus einzelnen fremden Stückchen ein mosaikhaftes scheinbar Ganzes zu schaffen; aber solch ein Gedankensammler ist kein Dichter, so wenig es der ist, welcher sich Reime sucht, um dann Verse zu bilden. Ein Dichter macht keine Sentenzen-Notizen vor Abfassung eines Werkes und keine Gedanken-Excerpte nachher. Mrs. Pott beweist uns nur, wie mächtig der Einfluß des Shakespeare'schen Geistes und seines Dichterschaffens selbst auf so stockgelehrte, theoretisch denkende und phantasielose Naturen wie die eines Bacon war. Selbst er, der hochmüthig eingebildete, sich selbst überschätzende Gelehrte und Politiker, konnte sich der Wirkung nicht entziehen, welche Shakespeare auf seine Zeit ausübte, wie er sie dann über die Jahrhunderte nach ihm ausgeübt hat.

Die einzige wirkliche Basis, auf der Mrs. P. ihrem Ziele gegenüber fußen kann, ist die eigne Ueberzeugung von ihrem Rechte, die Begeisterung für ihre Sache. Das hat etwas Rührendes; wahre Ueberzeugungstreue wird selbst der Beschränktheit und Unwissenheit zu Gute gehalten; und so soll dieses Referat nicht als ein Diskussionskampf gegen Frau P. gelten — mit ihr diskutirt man nicht! —, sondern den Lesern des Jahrbuches nur das Material geben, den gleichen Standpunkt der Verfasserin gegenüber einzunehmen.

Wir werden zunächst nach dem Charakter des Bacon'schen 'Promus' zu fragen haben, und bringen zu dem Zwecke einige aufklärende Excerpte aus der Einleitung des Pott'schen Buches:

> The following pages contain a transcript of some notes made by Sir Francis Bacon about the years 1594 to 1596 (some, perhaps, earlier) which are preserved in the British Museum, but have not hitherto been deemed worthy of publication in a complete form.
>
> These MSS. form part of the Harleian Collection, in which they are catalogued, but without any further description, as *Formularies and Elegancies* (No. 7,017).
>
> They consist of fifty sheets or folios, numbered from 83 to 132.[1])
>
> Some of these folios are headed with descriptive titles — *Promus, Formularies, Analogia Cæsaris,* &c., but most of them bear neither title nor date, in consequence of which it is not easy to decide upon the exact period at which this collection was commenced or ended. Unfortunately, there is no record of whence Lord Harley had the MSS. 7,017, for his secretary, Mr. Wanley, seems to have died before he had completed more than two-thirds of his descriptive catalogue; but there is no doubt that the notes are (with the exception of a collection of French proverbs which conclude the series) in Bacon's wellknown and characteristic handwriting[2]). The French proverbs appear to have been copied for Bacon by a Frenchman.

1) The numbering of the Harleian Collection has been retained in the present arrangement, which accordingly begins at folio 83. Many of the sheets are covered with notes on both sides.
2) Permission is given by Mr. Maude Thompson, keeper of MSS. at the British Museum, to quote his authority in support of this assertion.

Digitized by Google

Besides the proof afforded by identity of handwriting these MSS. contain internal evidence that they were written by Bacon, for amongst them are rough notes for the *Colours of Good and Evil*—many more, in fact, than are introduced into the work itself, which was published later than any date on these papers, and in which the corrupt Latin of these notes is seen to have been corrected, and the ideas modified or expanded. (See folio 122, 1319—1381, and folio 128, 1465—1478.)

In folio 118 are a few texts and reflections on Hope, which reappear in the *Meditationes Sacræ de Spe Terrestri*, and a few entries which occur in the earliest essays, which, together with the *Colours* and the *Meditations*, were published in 1597, one year later than the date of the *Promus*. There are also scattered about in the *Promus* notes which only appear for the first time in the *Advancement of Learning*, published 1623, and others of a more personal character, such as No. 1165, *Law at Twickenham for ye Mery Tales*, and some courteous forms of endings to letters, one of which is almost the same as occurs in a private letter to Lord Burghley in 1590; whilst another (No. 115) presents a still closer likeness to the conclusion of a later letter to Burghley which is extant.

The reasons which have led to a conviction that these notes are not only curious and quaint, but of extreme interest to most literary persons, are as follow.

In connection with a work in which the present writer has been for some years engaged, with a view to proving, from internal evidence, Bacon's authorship of the plays known as Shakespeare's, attention became directed to these manuscripts of Bacon by some remarks upon them made by Mr. Spedding in his Works of Bacon. From the few specimens which are there given it appeared probable that in these notes corroborative evidence would be found to support some of the points which it was desired to etablish, and as the subject then in hand was the vocabulary and style of Bacon, there was a hope of gleaning, herhaps, a few additional facts and evidences from this new field of inquiry.

This hope has been fulfilled to a degree beyond expectation, and as the notes—whatever may be the views taken of the commentary upon them—possess in themselves a value which must be recognised by all the students of language, it has been thought desirable to publish them in a separate form, instead of incorporating them, as was originally intended, with a larger work.

The group of manuscripts have been distinguished by Mr. Spedding by the name of the *Promus of Formularies and Elegancies*, a title which forms the heading to one sheet. The thought which led Bacon to use the word *Promus* in designating this collection of notes is probably to be found in one of the notes itself[1]), *Promus majus quam condus.* This motto aptly describes the collection and the use to which, it is believed, Bacon put it. It was, as Mr. Spedding observes, especially of one of the papers (folio 144), a rudiment or fragment of one of those collections, by way of 'provision or preparatory store for the furniture of speech and readiness of invention', which Bacon recommends in the *Advancement of Learning*, and more at large in the *De Augmentis* (vi. 3) under the head of 'Rhetoric', and which he says, appeareth to be of two sorts: the one in resemblance to a shop of pieces unmade-up, the other to a shop of things ready-made-up, both to be applied to that which is frequent and most in request. The former of these I will call *antitheta*, and the latter *formulæ*[2]).

[1]) In the *Advancement of Learning*, vii 2, we find the following passage:—'To resume, then, and pursue first private and self good, we will divide it into *good active* and *good passive*; for this difference of good, not unlike that which amongst the Romans was expressed in the familiar or household terms of "promus" and "condus", is formed also in all things, and is best disclosed in the two several appetites in creatures: the one, to preserve or continue themselves, and the other, to multiply and propagate themselves; whereof the latter, which is active, and as it were the "promus", seems to be the stronger and the more worthy; and the former, which is passive and as it were the "condus", seems to be inferior.'

[2]) See Bacon's Works, Spedding, vol. vii. 207—8.

Digitized by Google

The *Promus*, then, was Bacon's shop or storehouse, from which he would draw forth things new and old—turning, twisting, expanding, modifying, changing them, with that 'nimbleness' of mind, that 'aptness to perceive analogies', which he notes as being necessary to the inventor of aphorisms, and which, elsewhere, he speaks of decidedly, though modestly, as gifts with which he felt himself to be specially endowed.

It was a storehouse also of pithy and suggestive sayings, of new, graceful, or quaint terms of expression, of repartee, little bright ideas jotted down as they occurred, and which were to reappear, 'made-up', variegated, intensified, and indefinitely multiplied, as they radiated from that wonderful 'brayne cut with many facets'[1]).

In order to gain a general idea of these notes we cannot do better than read Mr. Spedding's account of them.[2]) —

Von Mr. Spedding's Bericht bedürfen wir nur eines Theils:

This collection (which fills more than forty quarto pages) is of the most miscellaneous character, and seems by various marks in the MS. to have been afterwards digested into other collections which are lost. The first few pages are filled chiefly, though not exclusively, with forms of expression applicable to such matters as a man might have occasion to touch in conversation; neatly turned sentences describing personal characters or qualities; forms of compliment, application, excuse, repartee, &c. These are apparently of his own invention, and may have been suggested by his own experience and occasions. But interspersed among them are apophthegms, proverbs, verses out of the Bible, and lines out of the Latin poets, all set down without any order or apparent connection of the subject, as if he had been trying to remember as many notable phrases as he could, out of his various reading and observation, and setting them down just as they happened to present themselves.

As we advance, the collection becomes less miscellaneous, as if his memory had been ranging within a smaller circumference. In one place, for instance, we find a cluster of quotations from the Bible, following one another with a regularity which may be best explained by supposing that he had just been reading the Psalms, Proverbs, and Ecclesiastes, and then the Gospels and Epistles (or perhaps some commentary on them), regularly through. The quotations are in Latin, and most of them agree exactly with the Vulgate, but not all. . . . Passing this Scripture series we again come into a collection of a very miscellaneous character: proverbs, French, Spanish, Italian, English; sentences out of Erasmus's *Adagia;* verses from the Epistles, Gospels, Psalms, Proverbs of Solomon; lines from Seneca, Horace, Virgil, Ovid, succeed each other according to some law which, in the absence of all notes or other indications to mark the connection between the several entries, the particular application of each, or the change from one subject to another, there is no hope of discovering, though in some places several occur together, which may be perceived by those who remember the struggling fortune and uncertain prospects of the writer in those years, together with the great design he was meditating, to be connected by a common sentiment.

Dann fährt Mrs. Pott fort:

This is not the proper place for discussing the many arguments which have been held for and against the so-called 'Baconian theory' of Shakespeare's plays. Nevertheless, since the publication of these pages is the result of an investigation, the sole object of which was to confirm the growing belief in Bacon's authorship of those plays, and since the comments attached to the notes of the *Promus* would otherwise have no significance, it seems right to sum up in a few lines the convictions forced upon the

---

1) *Promus*, 184.

2) Bacon's Works, Spedding, vol. vii. 189.

Digitized by Google

mind with ever-increasing strength, as, quitting the broad field of generality, the inquirer pursues the narrow paths of detail and minute coincidence.

It must be held, then, that no sufficient explanation of the resemblances which have been noted between the writings of Bacon and Shakespeare is afforded by the supposition that these authors may have studied the same sciences, learned the same languages, read the same books, frequented the same sort of society. To satisfy the requirements of such a hypothesis it will be necessary further to admit that from their scientific studies the two men derived identically the same theories; from their knowledge of languages the same proverbs, turns of expression, and peculiar use of words; that they preferred and chiefly quoted the same books in the Bible and the same authors; and last, not least, that they derived from their education and surroundings the same tastes and the same antipathies, and from their learning, in whatever way it was acquired, the same opinions and the same subtle thoughts.

With regard to the natural, and at first sight reasonable, supposition that Bacon and Shakespeare may have 'borrowed' from each other, it would follow that in such a case we should have to persuade ourselves, contrary to all evidence, that they held close intercourse, or that they made a specific and critical study of each other's writings, borrowing equally the same kinds of things from each other; so that not only opinions and ideas, but similes, turns of expression, and words which the one introduced (and which perhaps he only used once or twice and then dropped), appeared shortly afterwards in the writings of the other, causing their style to alter definitely, and in the same respects, at the same periods of their literary lives. We should almost have to bring ourselves to believe that Bacon took notes for the use of Shakespeare, since in the *Promus* may be found several hundred notes of which no trace has been discovered in the acknowledged writings of Bacon, or of any other contemporary writer but Shakespeare, but which are more or less clearly reproduced in the plays and sometimes in the sonnets.

Nach diesem Allen rufen wir mit Mrs. P. aus, wenn auch in anderem Sinne als sie die Worte gebraucht haben will (pag. 9):

Such things, it must be owned, pass all ordinary powers of belief!

Es ist eine der scherzhaftesten Anwendungen des Wortes „borrowed“, wenn wir im obigen Citate lesen:

With regard to the natural, and at first sight reasonable, supposition that Bacon and Shakespeare may have 'borrowed' from each other . . . .

Das würde in der That eine Bedeutung des Wortes „borgen“ involviren, welche lebhaft an jene andere aus der letzten Kriegszeit erinnerte, an die des viel berühmten „Rollens“. — Geborgt hat allerdings Bacon von Shakespeare eine ganze Menge hübscher Gedanken, und Mrs. P. möchte auch Shakespeare's Ruhmeskranz borgen, um ihn ihrem lieben Bacon aufzusetzen; daß aber Shakespeare sich seine Dichter-Individualität und Dichtergröße, den überwältigenden Reichthum seiner Phantasie, seine nie versagende Menschen- und Seelen-Kenntniß von der kalten, berechnenden, zirkelabmessenden Gelehrten-Natur Bacon's hätte „borgen“ sollen, kann nur Jemand glauben, der, wie seiner Zeit der Abbé Domenec ein Kinderschreibheft für eine Ansammlung von Zeichnungen mexicanischer Alterthümer hielt, Excerpte eines Gelehrten für ein Dichterwerk ansieht.

Es folgt hierauf der Ausbruch einer Kühnheit, wie sie nur der kindlichen Wissenslosigkeit oder der absoluten geistigen Unverantwortlichkeit eigen und verzeihlich sind. Wir haben nichts dagegen, wenn Diejenigen, denen die 'Baconian theory' Kopfschmerzen bereitet, sich mit ihr beschäftigen; muthen sie uns aber zu, ihre Bücher darüber zu lesen, so sollen sie bescheiden auftreten, und uns mindestens das Zugeständniß einer „offenen Frage“ machen. Statt dessen begegnen wir bei ihnen einer Apodixie, wie man sie nur bei den Hyperorthodoxen der Kirche, und in ihrer Karikatur allenfalls bei den „Jüngern des Meisters“,

Digitized by Google

bei den extremen Wagnerianern findet. Solch eine Karikatur kleiden die folgenden Sätze in Worte, die sich dem eben citirten direkt anschließen (pag. 9. 10):

> Such things, it must be owned, pass all ordinary powers of belief, and the comparison of points such as those which have been hinted at impress the mind with a firm conviction that Francis Bacon, and he alone, wrote all the plays and the sonnets which are attributed to Shakespeare, and that William Shakespeare was merely the able and jovial manager who, being supported by some of Bacon's rich and gay friends (such as Lord Southampton and Lord Pembroke), furnished the theatre for the due representation of the plays, which were thus produced by Will Shakespeare, and thenceforward called by his name.
>
> If his book should excite sufficient interest to encourage the writer further to encounter public criticism, it is hoped to submit hereafter the larger work from which this small one has sprung, and to show in almost every department of knowledge and opinion Bacon's mind in Shakespeare's writings.

Solcher Sicherheit gegenüber — bei dieser Frage — giebt es nur eine Waffe: Lachen! Allenfalls noch Bedauern, wenn man an das Schicksal denkt, das einige Verfechter der 'Baconian theory' bereits getroffen hat.

Bacon's Geist in Shakespeare's Schriften! und nun prüfe man doch Bacon's Geist in seinen eigenen Schriften, und frage sich, ob bei ihm irgendwo unter der Zipfelmütze des Gelehrten die etwa von ihr eingeschlossene und gedämpfte Dichteroriflamme, nach Freiheit lechzend, hervorzüngle? Und nun dieser armselige Promus! Elende Hilfe für ein gedankenarmes Hirn, sich, der Ameise gleich, im erntereichen Sommer der Lektüre Vorrath für den dürren Winter des eigenen Thuns einzuheimsen!

Man sehe, wie nach der Mrs. Pott Ansicht ein Dichter arbeitet, den das Schicksal dazu bestimmt hat, den Begriff der Unsterblichkeit zu einem wirklich unwandelbaren zu machen; wir lesen Seite 10:

> With regard to the *Promus* notes, which are at present under consideration, it seems desirable to state at the outset that the passages from the plays which have been appended to the entries do not profess to be, in all cases, parallels; nor, in many cases, to be brought forward as evidence—*each taken singly*—of the identity of the authorship in the *Promus* and in the plays. Neither does the collection of extracts profess to be a complete one; for no doubt a persistent study of the notes will add more, and sometimes better, illustrations than those which have been collected. It will require the combined efforts of many minds to bring the work which has been attempted to a satisfactory state of completion, and it is not to be hoped that there should not be at present errors, omissions, and weak points which will be corrected by further study.
>
> The extracts are inserted for many different purposes. Some are intended to show identical forms of speech or identical phrases. Such, for instance, are the two hundred short 'turns of expression', many of the English proverbs, the morning and evening salutations, and a few miscellaneous notes, chiefly metaphors, as 'Haile of Perle', 'the air of his behaviour', 'to enamel' for 'to feign', 'mineral wits', &c. Other passages show texts from the Bible, and Latin and foreign proverbs and sayings, either literally translated or apparently alluded to.
>
> A third class of passages includes certain *verbal* likenesses introducing to the notice of the reader words, or uses of words, in Bacon and Shakespeare, which have not been found in previous or contemporary writers. Some of these are from the Latin or from foreign languages. Such are 'barajar', for *shuffle*, 'real', 'brazed', 'uproused', 'peradventure', &c.
>
> A fourth and very large class consists of illustrations of the manner in which the *quotations* which Bacon noted seem to have been utilised by him, or of quotations which, at any rate, exhibit the same thoughts cogitated, the same truths acquired, the same opinions expressed, the same antitheses used. There are, lastly, extracts from Shakespeare in which

Digitized by Google

> may be seen combined not only the sentiments and opinions of Bacon, but also some of his verbal peculiarities.
>
> No one or two of these, perhaps not twenty such, might be held to afford *proof* that the writer of the notes was also the author of the plays; but the accumulation of so large a number of similarities of observation, opinion, and knowledge, mixed with so many peculiarities of diction, will surely help to turn the scale, or must at least add weight to other arguments in support of the so-called 'Baconian theory of Shakespeare', of which arguments the present pages present but a fraction.

Aehnliche Belege für ihre Auffassung vom „begeisterten Dichterschaffen" finden sich fast auf jeder Seite; es ist unmöglich, sie alle zu citiren; nur eines kleinen Satzes, pag. 15, sei noch gedacht, der eigentlich das ganze erforderliche Material bietet, um die Pott'sche Theorie und das Pott'sche Buch ad absurdum zu führen:

> It appears more probable that notes of this class were originally made by him in order to improve himself, to discipline his own mind, and to assist his cogitations on many deep subjects connected with the mind and heart of man. It is easy to see what a help it would be to his memory and to his 'invention' to look back in later days to these notes, which would recall the studies of the past, whilst at every glance they suggested new trains of thought and more varied images and turns of expression.

Dieses, im Vereine mit den kurz vorhergehenden Worten:

> In other places there are miscellaneous notes from various authors, which, when considered together, are found to contain food for reflection on an immense variety of abstract subjects—hope, justice, counsel, grief, joy, folly, strength, virtue, courage, anger, rage, friendship, love, hatred, dissimulation, speech, brevity, silence, life, death, &c.

zeigt uns den Apotheker Bacon, der seine Dichterstoffe in Schubladen und Büchsen im Laboratorium aufgespeichert hat, und die Latwergen nach Rezepten zubereitet. —

Es bleibt noch übrig zu zeigen, in welcher Art Mrs. Pott den Zusammenhang zwischen den Bacon'schen Notizen und Shakespeare's Werken nachweist, und hierfür wird es genügen, den Inhalt des Facsimiles wiederzugeben, das dem Pott'schen Buche vorgeheftet ist:

Folio 96.

637. Let them that be a'cold blowe at the coal.
You charge me that I have blown this coal. (*Hen. VIII.* ii. 4.)
Ye blew the fire that burns ye. (*Ib.* v. 2.)
It is you that have blown this coal. (*Ib.*)
Lust . . . whose flames aspire
As thoughts do blow them, higher and higher. (*Mer. Wiv.* v. 6, song.)
That were to blow at a fire, in hopes to quench it. (*Per.* i. 4.)
Perkin, advised to keep his fire, which hitherto burned as it were upon green wood, alive with continual blowing. (*Hen. VII.*)
(*See* also 2 *H. VI.* iii. 1, 302; *John* v. 2, 85.)

638. I have seen as far come as nigh.
Near or far off, well won is still well shot. (*John,* i. 1.)
Better far off, than, near, be ne'er the near. (*Rich. II.* v. 1.)

639. The catt would eat fish but she will not wett her foote.
Letting 'I dare not' wait upon 'I would',
Like the poor cat i' the adage. (*Macb.* i. 7.)
Here's a purr of Fortune's, sir, or Fortune's cat . . . that has fallen into the unclean fishpond of her displeasure. (*All's W.* v. 2.)

640. Jack would be a gentleman if he could speak French.
Because I cannot flatter and speak fair, . . .
Duck with French nods and apish courtesy,
. . . I must be abused
By silken, sly, insinuating Jacks. (*R. III.* i. 3.)

Digitized by Google

641. Tell your cardes and tell me what you have wonne.
Have I not here the best cards for the game?
To win this easy match played for a crown. (*John*, v. 2.)
This is as sure a card as ever won the set. (*Tit. And.* v. 1.)
I packed cards with Cæsar. (*Ant. Cl.* iv. 12.)
I faced it with a card of ten. (*Tam. Sh.* ii. 1.)

First Lord. Your lordship is the most patient man in loss, the most coldest that ever turned up ace.
Clown. It would make me cold to lose. (*Cymb.* ii. 3.)

We cardholders have nothing to do but to keep close our cards and do as we are bidden. (*Let. to Mr. M. Hicks,* 1602.)

642. Men know how the market goeth by the market men.
Talk like the vulgar set of market men,
That come to gather money for their corn. (1 *H. VI.* iii. 1.)
(And see *Cor.* iii. 2; and *Jul. Cæs.* i. 2 and 3.)

643. The keys hang not all by one man's gyrdell.
What shall I say to thee, Lord Scroop? . . .
Thou that didst have the *key* to all my counsels. (*Hen. V.* ii. 2.)
Thy false uncle . . . having both the *key*
Of officer and office, set all hearts i' the state
To what tune pleased his ear. (*Temp.* i. 2.)

(This seems to be an instance of the author's manner of turning one figure into another—'Moralising two meanings in one word'.)

644. While the grasse grows the horse starveth.
You have the voice of the King himself for your succession in Denmark?
Ay; but, sir, while the grass grows—the proverb is somewhat musty.
(*Ham.* iii. 3.)

645. I will hang the bell about the cattes neck.

646. He is one of them to whom God bidd how.

647. I will take myne alter (*halter*) in myne armes.
Whoso please
To stop affliction, let him take his halter,
Come hither, ere my tree hath felt the axe,
And hang himself. (*Tim. Ath.* v. 2.)
If I must die,
I will encounter darkness as a bride,
And hug it in mine arms. (*M. M.* iii. 1.)
He brings the dire occasion in his arms. (*Cymb.* iv. 2.)

648. For the moonshyne in the water.
O vain petitioner! beg a greater matter;
Thou now request'st but moonshine in the water. (*L. L. L.* v. 2.)

649. It may ryme but it accords not.
In the teeth of all rhyme and reason. (*Mer. Wiv.* v. 5.)
It is neither rhyme nor reason. (*Com. Er.* ii. 2.)
(See *Ham.* iii. 2, 290—6.)

650. To make a long harvest for a lytell corn.
Other slow arts
Scarce show a harvest of their heavy toil. (*L. L. L.* iv. 3.)
I trust ere long to . . . make thee curse the harvest of that corn.
(1 *H. VI.* iii. 2.)

Good youth, I will not have you;
And yet when wit and youth is come to harvest,
Your wife is life to reap a proper man. (*Tw. N.* iii. 1.)

I have begun to plant thee, and will labour
To make thee full of growing . . .
If I grow, the harvest is your own. (*Macb.* i. 4.)

Digitized by Google

Wir schließen hier mit dem Ausdrucke aufrichtigen Dankes an die Adresse der Mrs. Pott, daß sie uns den durchschlagendsten Beweis dafür geliefert hat, wie thöricht alle Versuche sind, das Shakespeare'sche Reis dem Bacon'schen Holze aufpfropfen zu wollen.

Zu spät leider habe ich die ebenso klar wie unterhaltend und sachkundig geschriebene Kritik des Redakteurs des Magazins für die Literatur des In- und Auslandes zu Händen bekommen, welche unter dem Titel:

Engel, Dr. Eduard. Hat Francis Bacon die Dramen William Shakespeare's geschrieben? Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Verirrungen.

in Leipzig erschienen ist. — Wäre sie mir früher bekannt gewesen, so hätte es nur einer Hinweisung auf dieselbe bedurft, um unseren Lesern eine frisch erheiternde Lektüre, und der Frage selbst eine ernste, sachlich begründete Zurecht- und Abweisung zu bereiten. Nunmehr kann ich die Arbeit der Herrn Dr. Engel nur in zweiter Reihe, und zwar als sehr werthvolle Bestätigung der von mir ausgesprochenen Ansicht benutzen, und so soll sie in diesem Sinne auf das Dringlichste empfohlen sein.

Eines scherzhaften Zusammentreffens mag hier übrigens Erwähnung gethan werden.

Herr Dr. Engel und ich haben denselben Gegenstand behandelt, Keiner wußte von der Arbeit des Andern, und dennoch trifft unter vielen Aehnlichkeiten, die durch den gleichen Stoff bedingt sind, folgendes Kuriosum ein:

Engel (pag. 4) „. . . aber in gewissen Fällen heißt Schweigen allerdings Zustimmung."

L. „Es ist eigentlich eine, den gesunden Menschenverstand erniedrigende Konzession an den Unsinn, daß man mit ihm diskutirt, aber er zehrt nun einmal an dem ebenso falschen wie kläglichen Ausspruch: qui tacet consentire videtur.

Engel (pag. 9) „Ich erinnere an die weltbekannte Geschichte von jenem Schmierheft eines deutsch-amerikanischen Hinterwäldlerjungen, welches von einem grundgelehrten französischen Missionär für — Proben einer verschollenen Indianerschrift und -Sprache gehalten, ..."

L. „. . . . kann nur Jemand glauben, der, wie seiner Zeit der Abbé Domenec ein Kinderschreibheft für eine Ansammlung von Zeichnungen mexikanischer Alterthümer hielt . . . ."

Wenn das der Mrs. Pott auf dem Terrain der Bacon-Shakespeare-Frage begegnet wäre, welche wunderbaren Schlüsse hätte sie daraus gezogen!

Bulthaupt, Heinrich. Dramaturgie der Klassiker. Band II. Shakespeare. Oldenburg 1883.

Der erste Band beschäftigte sich mit den Dramen Lessing's, Göthe's, Schiller's und Kleist's, der zweite, mit dem wir es hier zu thun haben, ist Shakespeare gewidmet. Er zerfällt in zwei Theile, in das Vorwort nämlich, und in den eigentlichen Text. Wenn ich eine solche Trennung vornehme, so will ich damit das Vorwort als so bedeutend hinstellen, daß es einer Beachtung um seiner selbst willen würdig sei. — Gleichwie Freytag's Vorwort zu seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit ein Werk und ein Meisterwerk an sich ist, so würde Bulthaupt's Einleitung zu seiner Dramaturgie, als selbständige Abhandlung gedruckt, seiner Klarheit, Sachkenntniß und Unparteilichkeit wegen von hervorragender Bedeutung sein. Seine Unparteilichkeit finde ich nicht nur in der erfreulichen Thatsache, daß er Verständniß und Muth genug besitzt, bei idealer Verehrung für Shakespeare auch dessen Mängel zu finden und nachzuweisen, sondern zugleich in dem ruhigen und angemessenen Tone, in dem er über anders Urtheilende spricht. Wir begegnen auf gleichem Gebiete leider zu häufig einem Mangel an parlamentarischer Form, der im Stande ist, selbst das Werthvolle zu entwerthen.

Digitized by Google

Tendenz und Geist der Bulthaupt'schen Arbeit wird sich am Besten aus folgenden beiden Sätzen ersehen lassen:

> pag. L. „Es handelt sich demnach nach allem Gesagten für den Verfasser darum, die großen Werke des Dichters vom Standpunkt der modernen Bühne zu betrachten — daß dieser nicht einseitig sein wird, beglaubigen vielleicht die obigen Ausführungen. Wie erscheint uns Shakespeare vom Standpunkte der modernen deutschen Dramatik, des modernen deutschen Theaters? Was sind die unvergänglichen Züge seines göttlichen Genius, wo beginnt die Schwäche und der Irrthum des sterblichen Menschen? wie weit ragt er über Zeit und Raum hinweg? wo beginnen die Schranken des Nationalen und des Historischen? Wie weit ist er das Ideal der lebenden und kommenden dramatischen Dichter — wo ist die Grenze, mit der seine Nachahmung die unfruchtbare Kopie von Fehlern oder veralteten Formen würde? Vielleicht hat dieser Standpunkt, mag er auch einseitig erscheinen, doch seine ebenso gute Berechtigung, wie die rein literarhistorische oder die blos aesthetische Prüfung, die keine praktischen Nebeninteressen verfolgt."
>
> pag. LII. „Sollte der Verfasser ein Ergebniß der literarhistorischen Forschung, sofern es für das aesthetische und dramaturgische Moment von Belang ist, übersehen haben, so wäre er für den Hinweis sehr dankbar. Im Uebrigen bittet er, seiner Arbeit eine ruhige Beurtheilung entgegen zu bringen. Sie damit abzufertigen, daß man nicht werth sei, Shakespeare die Schuhriemen zu lösen, und darum auch nicht befugt, an ihm Kritik zu üben — eine so wohlfeile, aber leider nicht seltene Art der Beurtheilung, die sich hinter dem Genius verschanzt, um sich ihre Arbeit bequem machen zu können, wird er von ehrlicher Seite nicht zu befürchten haben. Sollte hie und da im Ausdruck zu weit gegangen sein, so möge dies der Eifer für die Sache entschuldigen. Wirkliche Angriffe, wo sie sich finden, gelten immer nur den Fanatikern des Dichters, niemals ihm selbst, wie wäre das auch möglich? Sein Leben ist uns in Dämmerung gehüllt, sein Charakter verbirgt sich hinter der erstaunlichen Objektivität seiner Dichtungen, sein Geist erscheint nur frei und übergroß und wo er sich befangen zeigt, da ist es in den verzeihlichsten Schwächen der Liebe zur eigenen Nation und der Ergebenheit an den Hof. Seine Kunst aber ist so wunderbar, daß das, was sie uns bescheert, für einen Sterblichen fast schon zu viel ist, als daß man noch mehr zu fordern wagen möchte. Daß in ihm nicht Alles vereinigt ist, ist irdisch. Der Himmel verschwendet nicht auf ein Haupt alle Güter. Was ihm nicht ward, ward Anderen. Ich sehe nicht ein, warum, wenn uns das Herz vor seiner dichterischen Größe pocht, unser Auge für einen Mangel, der sich uns an ihm darstellt, blind sein sollte? Im letzten Grunde gilt ja doch jede wahre Kritik nicht dem Künstler, nicht dem Kunstwerk, sondern der Kunst!"

Die Lektüre der Bulthaupt'schen Einleitung ist selbst Denen zu empfehlen, deren Interesse nicht weit genug reicht, um sie zum Studium des ganzen Werkes zu veranlassen, aber auch Diesen mag es gesagt sein, daß das vorliegende Werk unter der bescheidensten Form den weitesten Kreis belehrender Wirkung umfaßt, und dem Leser, der nur schlicht an den Dichter, und nur an ihn, herantreten will, ebenso reichen Stoff bietet, wie dem dramatischen Autor, dem Schauspieler und dem Dramaturgen. Vor allen Dingen möchte ich das Buch dem kleinen Kreise der Regisseure empfehlen, deren Selbstbewußtsein es ihnen gestattet, von Anderen zu lernen. Denn wenn es sich darum handelt, die Ursachen für die Verderbniß der heutigen Bühne zu suchen, dann steht nicht Repertoir, nicht Geschmack des Publikums, noch hohles Thun unwissender und eingebildeter Schauspieler in erster Reihe — nein! dann ist der Regisseur als der meist Belastete in die erste Reihe der Angeklagten zu stellen! Wir haben an den Meiningern den Beweis, daß es keiner Reihe von 'Stars' bedarf, um eine vollendete künstlerische Wirkung zu erzielen; der wahre Künstler ist hier der Regisseur, der jeden Schauspieler veranlaßt, in passender Form, am geeigneten Orte, das Richtige zu thun und zu sagen. Ich erinnere mich, gelesen zu haben, daß vor langer

Digitized by Google

Zeit ein reicher Russe sich unter seinen Leibeigenen eine Kapelle gebildet habe — so zwar, daß jeder Einzelne nur einen Ton blies, und der Direktor auf dieser lebendigen Maschine wie auf einer Glasharmonika durch Taktiren spielte. Ganz so mechanisch soll das Agiren der Schauspieler natürlich nicht sein; aber die künstlerische Gesammtleistung würde in den meisten Fällen nicht darunter leiden, wenn der autokratische Künstlersinn etwas von seinem souverainen Selbstbestimmungsrechte an den Regisseur abtreten wollte. Innerhalb der Grenzen des ihm trotzdem zu „eignem Schaffen" verbliebenen Gebietes würde er hinreichenden Raum haben, um die volle Wucht seiner künstlerischen Individualität zu zeigen. —

Meisterhaft in unserem Buche, und von dramatischen Autoren wie Regisseuren gleich sehr zu beherzigen, ist der Vergleich zwischen den Ansprüchen, welche die Bühne der Elisabeth-Periode an Behandlung und Inscenirung des Stoffes macht, und denen der Gegenwart. Diese Vergleichung allein hat den Werth einer Shakespeare-Dramaturgie. — Auch das ist vortrefflich, was der Autor von der Art sagt, in welcher Shakespeare gearbeitet hat. Lesen wir z. B. folgenden Passus (pag. XLVII):

> Es braucht hiernach kaum mehr gesagt zu werden, wie gröblich die Forderung, Shakespeare in seiner originalen Gestalt auf die moderne Bühne zu verpflanzen, den Unterschied des damaligen und des heutigen Theaters verkennt. Eine einzige wörtliche Erfüllung würde ihre ganze Thorheit klar legen, und anstatt dem großen Dichter zu seinem Rechte zu verhelfen, würden wir damit das größte Unrecht gegen ihn begehen. Nicht nur der unablässige Wechsel seiner Scenerie würde uns stören und den Eindruck des Einheitlichen rauben, auch seine zahllosen, oft nur sachlich aufklärenden Zwischenscenen würden uns ungelenk und fast ridikül erscheinen. Bei uns verlangt jeder scenische Wechsel die Ausgestaltung der unterbrochenen Scene zu einer gewissen Selbstständigkeit. Um uns über die eintretende Pause hinweg zu führen und unseren Geist in Schwingung zu erhalten und mit dem Kommenden zu verbinden, wird eine markante Situation oder ein bedeutsames, vielleicht scharf pointirtes, das Voraufgehende zusammenfassendes Wort nothwendig — ähnlich wie es Shakespeare, *seiner* Bühne entsprechend, bei den Aktschlüssen anwendet. (Man denke z. B. an Hamlet's „Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe" u. A.). Solche von schlechten Dramatikern oft nur äußerlich angewandten und darum sehr oft bespöttelten Mittel der Technik haben gleichwohl eine gute innere Berechtigung. In der kurzen Spanne Zeit eines Theaterabends und bei der Unmöglichkeit für den Zuschauer, sich das unklar Gebliebene und etwa nicht genügend Beobachtete wiederholen zu lassen, hat alles Wesentliche mit genügender Schärfe hervorzutreten. Unterbricht das Spiel und stockt für eine Weile die Verbindung, so wirkt das zuletzt Gehörte und Gesehene überleitend in uns nach. Nichts darf im Sande verlaufen, Nichts darf (im guten Sinne) wirkungslos vorübergehen. Wenn nun aber schon bei großen Dramen Shakespeare's, die auf allen Bühnen in irgend einer Bearbeitung eingebürgert sind, minder wichtige Scenen, die einem Hauptschlag folgen, die aber für das Verständniß des Ganzen unentbehrlich sind, die Wirkung des Voraufgegangenen abschwächen, ohne selbstständig Reiz und Bedeutung zu haben — wie sehr würde diese Störung erst fühlbar werden, wenn man sich streng an Shakespeare hielte. Man lasse den Kanzlisten in „Richard dem Dritten" mit der Hastings'schen Klageschrift auftreten, man gebe die kurze Scene der zum Tode gehenden Rivers, Vaughan und Grey, man gebe den *Hamlet*, den *Lear*, den *Othello*, den *Caesar* mit allen kleinen Scenen, und man würde nicht nur nichts gewonnen, sondern große, erschütternde Eindrücke freventlich vernichtet haben. Auf der englischen Bühne lag darin kein Fehler, Shakespeare *durfte* so verfahren — aber zuverlässig würde er, lebte er heute, unter den Anforderungen der modernen Bühne anders componirt haben. Sein kühner Geist nutzte eben den Apparat, dem er sich fügte, zugleich auf das vollkommenste aus. Vielleicht ging er oft

selbst für seine Zeit zu weit. Warum z. B. der verrückte Poet die hinreißend gewaltige Scene des Brutus und Cassius im vierten Akt des Caesar durch seine alberne Mahnung unterbrechen und dadurch den erschütterndsten Eindruck gröblich stören muß, ist gewiß Niemandem klar, und jedenfalls verdiente, trotz Shakespeare, der Regisseur einen schweren Tadel, der dies Intermezzo nicht entfernte — es müßte denn sein, daß er die dramatische Schönheit, die darin verborgen liegen mag, augenfällig zu beweisen vermöchte.

Unser so klar und scharf blickender Autor hätte vielleicht für die Frage: „warum der verrückte Poet die hinreißend gewaltige Scene .... unterbrechen muß", eine Antwort gefunden, die in ihrer Bedeutung für Shakespeare's Arbeitsart weit über die Grenzen obiger Frage hinausgegangen wäre, wenn er sich daran erinnert hätte, wie treu Shakespeare oft seiner Quelle, dem Plutarch folgte, und wie häufig er Diesem Scenen entnahm, die in den Rahmen des Stückes nicht hineingehörten und seine Entwickelung nicht förderten. Was die vorliegende Stelle betrifft, so lesen wir im Plutarch:

Then they began to powre out their complaintes one to the other, and grew hot and loude, earneſtly accuſing one another, and at length fell both a weeping. Their friends that were without the chamber hearing them loud within, and angry betweene them ſelues, they were both amaſed, and afraied alſo leaſt it would grow to further matter: but yet they were commaunded, that no man ſhould come to them. Notwithſtanding, one Marcus Phaonius, that had bene a frend and follower of Cato while he liued, and tooke vpon him to counterfeate a Philoſopher, not with wiſedome & diſcretion, but with a certaine bedlem and franticke motion: he would needes come into the chamber, though the men offered to keepe him out. .... This Phaonius at that time in deſpite of the doorkeepers, came into the chamber, and with a certaine ſcoffing and mocking geſture which he counterfeated of propoſe, he rehearſed the verſes which old Neſtor ſayd in Homer:

My Lords, I pray you hearken both to me,
For I haue ſeene moe yeares than ſuchie three.

Caſſius fell a laghing at him: but Brutus thruſt him out of the chamber, and called him dog, and counterfeate Cynicke....

Shakespeare bringt uns eine treue Kopie:

Cas. *How now! what's the matter?*
Poet. *For shame, you generals! what do you mean?*
Love and be friends, as two such men should be;
For I have seen more years, I'm sure, than ye.
Cas. *Ha, ha! how vilely doth this cynic rhyme!*
Bru. *Get you hence, sirrah; saucy fellow, hence.*

Aehnliches finden wir im Antonius (Plutarch):

Furthermore, the ſelfe same night within litle of midnight, when all the citie was quiet, full of feare, and ſorrow, thinking what would be the iſſue and end of this warre: it is ſaid that ſodainly they heard a maruellous ſweete harmonie on ſundry ſortes of inſtrumentes of muſicke .....

Man vergleiche dies mit Antony and Cleopatra IV, 3 und man wird sich vielleicht aus beiden Fällen, wie aus einer ganzen Reihe von anderen, die man zur Unterstützung mit anführen könnte, eine Belehrung über die Art holen können, wie Shakespeare gearbeitet hat; und diese Prüfung wird uns sogar einen neuen Beleg die für Erkenntniß geben, daß Bulthaupt mit sehr feiner Beobachtung und scharfer Zeichnung den charakteristischen Unterschied zwischen seiner Periode und der unsrigen, zwischen ihren Ansprüchen an die Bühne und denen zu entwerfen wußte, die wir an sie stellen. In jener Zeit durfte der Dichter von der scharfbegrenzten Bahn, durch welche die fünf Akte, wie die Barberi auf dem römischen Corso, zum dramaturgisch vorgeschriebenen Ziele eilen müssen, behaglich abweichen, um eine anmuthige oder humoristische Scene einzufügen, wenn dieselbe auch nicht zur Weiterentwickelung beitrug. Von diesem Rechte machte Shakespeare Gebrauch, und ganz besonders gern dann, wenn die Scene dem Clownbedürfnisse seines Publikums heitern Stoff bot. Dieser Neigung des Dichters,

Digitized by Google

glaube ich, verdanken wir den „verrückten Poeten“ in Julius Caesar. — Das erste Stück, welches Bulthaupt dramaturgisch behandelt, ist König Johann. — Wenn ich dem ganzen Werke dieselbe Anerkennung zolle, der ich für das Vorwort Ausdruck gegeben habe, so will ich in dem Folgenden nur den Einwendungen Raum gestatten, die mir im Laufe der Lektüre entgegengetreten sind. Bulthaupt macht es Shakespeare zum Vorwurf, daß er dem mächtigen politischen Faktor, der Magna Charta, in seinem Stücke nicht die ihm zukommende wichtige Wirkung verliehen habe. Vielleicht wäre hierfür eine Erklärung in der bekannten Thatsache zu finden, daß König Johann nach einem früheren Stücke bearbeitet ist, und wir dürfen daher den Schluß ziehen, daß Shakespeare sich bei der Bearbeitung gar nicht um die Quelle gekümmert habe, ein Schluß, der um so näher liegt bei einem Dichter, welcher — wie Shakespeare — einen so uneingeschränkten Gebrauch von seinen Quellen gemacht hat (siehe die Rede der Volumnia im Coriolan), und zugleich von einem so feinen dramatischen Empfinden ist, daß er nicht den kleinsten wirkungsvollen Stoff unbenutzt läßt. — Neben dem Dichter war der „Stücke-Bearbeiter“ für das nie ebbende Bedürfniß des Theaters so in seiner Zeit in Anspruch genommen, daß er sich für die Forderungen des Tages, wenn das ihm vorliegende Material ausreichend erschien, nicht erst noch auf Quellensuchen einließ. Außerdem war Shakespeare überhaupt Alles, nur kein Mann der Politik, wie auch politisches Interesse und Wissen damals überhaupt bei Weitem nicht in dem Sinne Allgemeingut war, in dem das heute der Fall sein mag. —

Den Tadel unseres Verfassers, daß das Stück sich, nach dem Tode Arthurs, einen andern Mittelpunkt des dramatischen Interesses suche, kann ich nicht theilen; mich dünkt, daß diese Weiterentwickelung dem Bedürfnisse nach moralischer Gerechtigkeit und Sühne Rechnung trage.

In ähnlichem Sinne möchte ich dem Verfasser in Bezug auf die gewisse Art von Verherrlichung widersprechen, die sich wie eine Aureole um das Haupt des gestürzten Richard II. legt. Unser Autor tadelt sie und wenn seine Ausführungen in ihrer Grundidee (siehe pag. 42—44) meisterhaft sind, so glaube ich doch nicht, daß man sie auf Verhältnisse, wie wir sie im Richard sehen, anwenden darf. Der Verfasser giebt meiner Auffassung die besten Worte, indem er (pag. 48) sagt:

> „So unwerth Richard's Persönlichkeit auch ist — die Thatsache des Sturzes der Mächtigen, ihre Vernichtung vor den Augen ihrer einstigen Unterthanen und Schmeichler ist an und für sich schon ergreifend genug.“

Gesühnte That findet milde Richter, und außerdem treten allerdings in der Nacht des Unglücks Lichtpunkte des Charakters hervor, die im Sonnenglanze des Glücks nicht wirkten und also nicht erkannt werden konnten, und durch deren Zeichnung am Schlusse der Dichter grade dramatisch und erschütternd wirkt. — Ich kann auch dem Urtheil über die zu rasche Reue Exton's nicht beistimmen; der Augenblick, von dem unser Verfasser gleich darauf (pag. 47) spricht, in dem die That den Thäter „mit erbleichenden Wangen anblickt“, kommt, meine ich, meistentheils grade gleich nach dem Vollbringen; eventuelle Befriedigung über ein Resultat und seine Konsequenzen tritt erst später ein.

Das Urtheil über die Aumerle-Scene acceptire ich durchaus. — Ich möchte aber auf einen kleinen Uebersetzungsfehler aufmerksam machen: pag. 42 werden die Worte citirt:

„An Muth so reich, wie königlich an Blut.“

Es heißt im englischen Text:

As full of valour as of royal blood.

In der Gildemeister'schen Uebersetzung ist es ähnlich, nur daß da „königlich von Blut“ steht; in der Schlegel-Tieck'schen aber (Voss schon und Eschenburg geben Richtiges) steht:

„Voll Muth, so wie voll königlichem Blut“.

Und das ist der Sinn des Originals, wie die folgenden Worte beweisen:

Both have I spill'd.

Endlich sei mir noch folgende Erwähnung gestattet; als Bulthaupt die Worte niederschrieb (pag. 38):

Digitized by Google

> Jener Punkt aber ist das rasche Umschlagen seiner durch eigne Kraft und Kühnheit erlangten Herrscherwürde in die lächerliche Sicherheit und das Pathos des legitimen Königs

hat er vielleicht der seltsamen Beobachtung vergessen, die wir auch heute noch zu machen oft genug Gelegenheit haben; der Beobachtung nämlich, daß neu Nobilitirte häufig viel mehr eifrigen Adelstolz und byzantinische Ahnenverehrung an den Tag legen, als die Nachkömmlinge jener Männer, die im Gefolge Gottfrieds von Bouillon im ersten Kreuzzuge kämpften. Das Gefühl des „rechtlich Ererbten" und der Legitimität bei einem Geschlechte, dessen Adel drei Wochen alt ist, gehört ja zu den dankbarsten Stoffen für die Posse. — Die Untersuchung über Heinrich IV. und V. ist wiederum ein Kunstwerk ersten Ranges, das dem Leser ununterbrochnen Genuß bereitet. Die Konflikte zwischen Heinrich IV. und seinem Sohne Heinz nennt Bulthaupt (pag. 50) „Mißverständnisse" — das ist wohl zu wenig; es mögen Mißverständnisse sein, aber so schwere, wie sie nur aus dem Kampfe zwischen zwei ganz entgegengesetzt organisirten, sich nie verstehenden Naturen erwachsen.

Der Monolog

> Ich kenn' euch all' etc.

(siehe pag. 64. 65) wird vom Standpunkte der Technik aus getadelt. Ist er nicht vielleicht als eine Art von Prolog gedacht, und ließe sich auf ihn nicht sogar anwenden, was unser Autor selbst pag. 86. 87 in Bezug auf dieselbe Persönlichkeit in Heinrich V. sagt? —

In der Abhandlung über Richard III., die meisterhaft ist, wie alles Uebrige, lesen wir (pag. 114. 115) Folgendes:

> Richard der Dritte ist auf den deutschen Bühnen seit dem vorigen Jahrhundert ein ständiger Gast. Außerhalb des Zusammenhangs mit seinen Vorgängern hat das Publikum das seltsam gräuelvolle Werk nicht als „Historie", sondern als selbstständige Tragödie würdigen zu lernen ausgiebige Gelegenheit gehabt. In dieser Loslösung wäre es sicherlich kaum zu ertragen, wenn nicht große oder doch interessante Schauspieler ihre Kunst und ihren Scharfsinn an die Lösung der Titelaufgabe setzten. Ohne diese würde seine tragische Verzerrung einer einfachen gesunden Anschauung nicht entgehen können. Denn, man sage, was man will, es ist, als hätte der große Dichter in einer Anwandlung tiefen Ekels über das Dasein zeigen wollen, was man der Kreatur bieten kann. Mit ausgesuchtem Raffinement ist dem Helden Alles beigegeben, was Wille und Energie heißt, Alles von ihm fern gehalten, was für ihn sympathisch stimmen könnte; er watet im Blut bis an die Knöchel; um seine Persönlichkeit, sein Ich zu mästen, schlachtet er Mann und Weib, Alter und Jugend. Doch nicht das ist das Entsetzliche dieses Werkes. Naturen wie diese sind historisch; das römische Kaiserthum kennt ihrer genug. Aber selbst unter dem fanatischesten Wüthen des neronischen Egoismus fanden sich Kräfte, die den Cäsaren Trotz boten, es gab einen Kampf, es war etwas zu überwinden, zu besiegen. Und dann war doch Nero wie seine Vorgänger und Nachfolger, ein Imperator, und gegen die Majestät erhebt sich selbst in besseren Zeiten die Stimme und die Hand der Wahrheit nur ungern. Hier aber ist es ein Vasall, wie Andere auch, der wie ein Schnitter ohne Beispiel Alles um sich herum niedermäht. Und was thut das Volk, was thuen die Großen des Landes? Keiner bietet dem Scheusal Trotz, sie lassen sich eben niedermetzeln, obschon sie zehnfach die Macht hätten, es zu vernichten, obschon sie mit einem Gran von Nachdenken die unglaublich cynische Plumpheit seiner Intriguen aufdecken und ihr entfliehen könnten. —

Und dann pag. 119:

> War nun aber die Zeit Richards des Dritten wirklich so völlig verderbt, daß ihr nur durch einen Teufel die Augen über ihren Fall geöffnet werden konnten, verlangten die Gräuel der Rosenkriege gebieterisch diese furchtbare Krönung, mußte die kreißende Welt, die in Sünden empfangen hatte, wirklich diese Mißgeburt zu Tage fördern, so bleibt nun die andere Frage:

Digitized by Google

ist die Nothwendigkeit dieses Prozesses und dieser psychologischen Unica glaubwürdig dargestellt? und wenn: bleibt der Eindruck ein künstlerischer? Erklärt sich Richard, wie Shakespeare ihn schildert, aus seiner Umgebung und seine Umgebung durch ihn?

Wenn die Worte des oben citirten Anfangs der Richard-Studie, die Worte

> Außerhalb des Zusammenhangs mit seinen Vorgängern —

sich nicht allein auf die Thatsache bezögen, daß Richard III. öfter gegeben wurde, als eine der anderen Historien — wenn sie eine Lösung des inneren Zusammenhangs zwischen dieser und den anderen Historien andeuten wollten, dann allerdings müßte man die oben gestellte „andere" Frage verneinen; diesen Zusammenhang aber leugnet unser Autor nicht, und darum ist es die Kontinuität, die Vererbung, das alttestamentarische Gesetz der Rache bis ins vierte Glied, das langsame, gesetzmäßige Zerbröckeln einer auf unsittlichem Fundamente erbauten Welt, die wir hier durch die ganze Reihe der Historien, von Richard II. an, angelegt und in Richard III. zu sittlicher Lösung und Sühne gebracht sehen, und darum ist Richard III. so gezeichnet, wie er ist, umgeben von einer Welt, wie die ist, die ihn umgiebt, sittlich und dramatisch berechtigt; und darum hat Otto Ludwig wohl auch in den pag. 136 citirten Worten Recht:

> Das Stück ist durchaus Geschichte und von einer Idealität, daß keins der Schiller'schen nur von weitem damit verglichen werden dürfte. Es ist der Körper des Geistes der Geschichte selber, nicht die Idealisirung irgend eines besonderen Stücks Geschichte.

Was wir in der Reihe der Historien sehen und was uns bis zu einem Richard III. und der seiner würdigen Umgebung führt, zeigt uns die Geschichte oft: welche Stufenleiter hinab mußte Rom wandern, bis es zu einem Heliogabal, und dieser zu einer Umgebung kam, die ihm diente?

Wenn unser Autor im Julius Caesar (pag. 153) sagt:

> Diese Ausstellungen vereinten sich auch wohl mit dem Vorwurf, das Stück entspreche seinem Titel nicht und trage ihn jedenfalls mit Unrecht, es sollte besser Brutus heißen. Solche Vorwürfe sind, wie ich bemerkt zu haben glaube, spezifisch deutsch und auffallend kleinlich. Der Titel bestimmt das Drama auf keinen Fall —

so möchte ich ihn auf das hinweisen, was er (z. B. pag. 26) über König Johann sagt; dort tadelt er das Hinübertragen des Schwerpunktes von einer Person auf die andere, hier vertheidigt er es, und vielleicht nicht durchaus mit Recht, denn wenn derjenige Theil des Julius Caesar, von dem die Tadelnden sagen, „er solle besser Brutus heißen", sein Leben allerdings von der Idee Julius Caesar hernimmt, so ist man eben wohl berechtigt, eine Trennung zwischen dem körperlichen und dem idealen Caesar zu verlangen, ja, die Behauptung ist am Ende auch zulässig, daß mit größerem Rechte der ganze Julius Caesar den Titel Brutus, als daß der zweite Theil ihn nicht führte.

In den späteren Abschnitten seines Werkes sagt unser Autor wiederholt, was auch an dieser Stelle anzuwenden wäre, daß Shakespeare es liebe, zwei Motive in einem Stücke zu verflechten: er mag das auch beim Caesar gethan, und das Stück noch Caesar genannt haben, als es ihm längst zum Brutus geworden war. Jedenfalls möchte ich mich als Advokat Derjenigen hinstellen, welche als „spezifisch deutsch und ausnehmend kleinlich" bezeichnet werden. Mir scheint die Anklage ein wenig hart, zu hart. —

Pag. 163 ist ein kleiner Schreib- oder Setzerfehler zu notiren; statt des dort stehenden Satzes:

> Aber er hat wie Caesar Nichts gethan, was ihn überdauerte,

soll es gewiß heißen:

> Aber er hat nicht wie Caesar Etwas gethan, was ihn überdauerte . . .

Pag. 167 muß ich wieder darauf hinweisen, daß der Stoff, „die fast groteske Ermordung des Cinna", dem Plutarch ebenfalls direkt entnommen ist und Shakespeare zu gut gefallen hat, als daß er ihn irgend welchen dramaturgischen Gesetzen hätte opfern mögen.

In Romeo und Julie stellt Bulthaupt die beiden Verhältnisse, in denen Romeo sich befindet — mit Bezug auf Rosalinden und Julien — als den Affekt

Digitized by Google

der ersten und der zweiten Liebe hin — ich glaube vielmehr, daß der Dichter in schlagender Weise das flüchtige und unklare Verliebtsein der mit der Macht einer Offenbarung auftretenden Liebe gegenüber gestellt habe. —

In seiner Parteinahme für die Berechtigung des Fatums entgegen der des Zufalls in der Tragödie (siehe z. B. pag. 206, 261 etc.) ist unser Autor, wie ich glaube, gegen den letzteren insofern etwas unbillig, als er ihm das Recht bestreitet, sich für identisch mit dem ersteren, oder wenigstens für dessen ihm frappant ähnlichen Bruder zu halten. — Ebenso dürfte der Satz (pag. 211) unhaltbar sein:

Ein Argwohn ist kein Motiv.

Was sollte aus der Eifersuchts-Tragödie werden, wenn der Argwohn kein Motiv wäre?

Die Bemerkung unseres Autors (pag. 248):

> Aus dem überaus reizenden liebenswürdigen Wort Hamlet's bei der ersten Begegnung mit Horatio „Ihr sollt noch trinken lernen, eh' ihr geht" —

hat mich überrascht; ich habe das Wort nie in dem Sinne aufgefaßt, sondern es vielmehr ungefähr so verstanden:

> Hütet euch! Man wird euch in schwere Trinkgelage hineinziehen, denn hier geschieht nichts als Zechen. —

Das Kapitel „Hamlet" ist vorzüglich durchgeführt, von einer Klarheit und Verständniß-Tiefe, die grade da, wo so viel des Unfugs getrieben wird, doppelt erquickt. — Was ich schon wiederholt von der Art der Quellenbenutzung bei Shakespeare gesagt habe, muß ich hier doppelt betonen (siehe pag. 260); bei keinem Stücke wird weniger darauf geachtet, woher und warum der Dichter Fremdartiges in das Stück hineingenommen habe, als grade beim Hamlet; von Vielen wird der Keim in Shakespeare's Denk- und Dichterthätigkeit gesucht, während er nur in den Quellen zu finden ist. Manches bleibt dann dem Stoffe fremd; Manches individualisirt sich mit ihm; von Ersterem finden wir z. B. im Hamlet Belege in der Reise nach England und in der Brieffälschung, von Letzterem in der Tödtung des Polonius. —

Und nun rasch noch zwei Bemerkungen, und dann zum Schluß!

Der pag. 272 urgirte Trotz Cordelien's in der ersten Scene richtet sich, meines Erachtens, nicht gegen den Vater, sondern gegen die, wie sie es am Besten weiß, heuchlerischen Aussprüche der Schwester, und ist ein Produkt sittlicher Entrüstung —

und die, pag. 361, getadelte Kritiklosigkeit, mit der Claudio die Verleumdungen des Juan annimmt, sei unter der Bedingung zugestanden, daß dann die auf pag. 362 erwähnte „Bosheit" seines Racheaktes einem andern Worte weiche. Wenn Claudio die Nichtswürdigkeiten glaubt, die ihm eingeträufelt werden, dann hat er ein Recht dazu, die „schamlose" Hero an den Pranger zu stellen, da, wo es am Entehrendsten ist; denn dann muß er glauben, man habe seinen reinen Ritterschild unheilbar und für ewige Zeiten durch unerhörte List schmachvoll beflecken wollen. —

Der Gesammt-Eindruck des Bulthaupt'schen Buches ist der eines ununterbrochenen Genusses. Bei den meisten aesthetischen und dramaturgischen Abhandlungen trifft man, während man dem Dichter nahe zu treten hofft, nur den Autor. Hier aber vermittelt das kritisch-schöpferische Organ, der Autor, den intimsten Kontakt zwischen dem Dichter und Leser. Aus diesem Buche lernt in der That Jeder! Selbst wer sich einen Shakespeare-Kenner nennen möchte, dankt dem Autor neue Belehrung und tieferes Eindringen.

Englische Sprach- und Literaturdenkmale des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Vollmöller. I. Gorboduc, or Ferrex and Porrex . . ed. by L. Toulmin Smith. — Heilbronn 1883.

Das dem ersten Hefte dieser Sammlung beigefügte Programm lautet folgendermaßen:

Digitized by Google

Während auf dem Gebiet der alt- und mittelenglischen Literatur namentlich durch die Thätigkeit der Early English Text Society, der Chaucer Society und auch durch eine stattliche Reihe deutscher Publikationen dem Bedürfniß nach guten Texten Genüge geleistet wird, haben wir für die neuere Zeit mit verhältnißmäßig wenigen Ausnahmen nur die meist modernisirten Ausgaben der Klassiker, dann in kleiner Auflage abgezogene, für weitere Kreise vollständig unzugängliche, häufig unkritische Publikationen englischer Gesellschaften, die in Rücksicht auf das jugendliche Alter gekürzten Texte der Clarendon Press Series, Arbers Reprints, sowie in Deutschland Schul- und Handausgaben der gelesensten englischen Schriftsteller. Auf diese Weise sind viele wichtige Texte in Deutschland sowohl als in England und Amerika entweder überhaupt nicht, oder nur schwer, oder endlich nur in für wissenschaftliche Zwecke ungenügenden Ausgaben zu erlangen. Die neue Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Bestreben, diesem Mangel abzuhelfen. Dieselbe wird dramatische, epische, lyrische, didaktische, satyrische und polemische Literatur, ferner Abhandlungen zur Grammatik, Literatur- und Kulturgeschichte des englischen Volkes aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert in durchaus zuverlässigen, nicht modernisirten oder zugestutzten Ausgaben zur Veröffentlichung bringen. Je nach Bedürfniß werden diese Ausgaben entweder kritische Texte sein, oder den von Druckfehlern gereinigten Originaltext reproduziren. Jedes Bändchen wird mit Einleitung, Anmerkungen und Zeilenzählung versehen.

Die englischen Sprach- und Literaturdenkmale wenden sich nicht nur an Studirende und Lehrer der neueren Sprachen, sondern auch an die vielen Freunde der englischen Literatur und an die Liebhaber literarischer Seltenheiten. Die Verlagshandlung wird den Zweck des Unternehmens und dessen weiteste Verbreitung durch möglichst billigen Preis zu fördern suchen.

Jährlich erscheinen einige Bändchen. Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.

Zunächst sollen sich anschließen:

Marlowe, Dr. Faustus. Treuer Abdruck der ersten Quartausgabe (1604) mit den Varianten der späteren Ausgaben herausgegeben von Hermann Breymann.

Marlowe, Edward the Second. Treuer Abdruck der ersten Quartausgabe (1594) mit den Varianten der späteren Ausgaben herausgegeben von Hermann Breymann.

John Gay, The Beggar's Opera herausgegeben von G. Sarrazin,

John Gay, Polly, herausgegeben von G. Sarrazin.

Mountford, The Life and Death of Doctor Faustus; made into a Farce. London 1697, mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Otto Francke.

Euphues. The Anatomy of Wit by John Lyly, M. A., edited with the First Chapter of Sir Philip Sidney's Arcadia, Introduction and Notes by Dr. Friedrich Landmann.

Ben Jonsons Werke. Kritische Ausgabe von W. Rolfs.

Ein sehr dankenswerthes Unternehmen, da es den deutschen Studienkreisen Werke zuführt, die, nicht Jedem leicht zugänglich, doch von Bedeutung für ein Urtheil über Entwickelung des geistigen Elementes in der Literatur und der Sprache sind.

Gorboduc ist nach mehreren Seiten hin von großer Bedeutung: es zeigt einen imponirenden Fortschritt in Bezug auf Freiheit der Form wie des Gedankens; es ist, gegenüber den '*Moralities*' und den Uebersetzungen, die erste selbständige Dichteräußerung auf dem Gebiete des englichen Dramas und hat daher unter den Materialien für eine Literaturgeschichte einen Platz allerersten Ranges zu beanspruchen; es darf denselben Platz behalten, wenn wir nach Quellenstoff für eine Kritik der Sprachentwicklung suchen, und es wird fast noch werthvoller, wenn wir eines Werkes bedürfen, an dem wir Shakespeare's Bedeutung, gegenüber der kurz vorhergehenden Periode messen wollen; Bedeutung mit Rücksicht auf seine Behandlung des dichterischen Stoffes wie der Sprache. Je geringfügiger der dramatische Werth dieses Werkes an sich ist, desto größer wächst Shakespeare vor unseren Augen empor: zwischen seinem Auftreten und dem Er-

Digitized by Google

scheinen dieses Werkes liegen nur dreißig Jahre, und doch dokumentiren selbst die nicht einmal reifsten Früchte der Shakespeare'schen Muse ein Fortschreiten hinweg über alle Hemmnisse der Sprache, der Anschauung, des Gedankens — wie keine Literatur, keine Periode der Kunstentwickelung es so, ganz ohne die Vermittelung von Zwischengliedern, nachzuweisen im Stande ist. Nichtsdestoweniger zeigen sich Zusammengehörigkeiten, die um so bedeutsamer wirken, als wir an ihnen — wenn wir sie mit Shakespeare vergleichen — sehen, mit welcher Energie unser Dichter sich bewußt aus den Fesseln der überlieferten Form befreit hat; während wir andererseits erfahren, daß, zwar zusammengedrängt in eine unschöne, steif-gezwungene Form, jene Periode doch schon zum Ausdrucke reichen, feinfühligen Denkens und poetischen Empfindens emporgewachsen war.

Shakespeare's Spur finden wir in der graziös-antithetischen Redeweise, mit der „Gorboduc" beginnt:

The silent night, that bringes the quiet pawse,
From painefull trauailes of the wearie day,
Prolonges my carefull thoughtes, and makes me blame
The slowe Aurore, that so for loue or shame
Doth long delay to shewe her blushing face,
And now the day renewes my griefull plaint —

wie andererseits in dem harten Blankverse mit ununterbrochener Wiederkehr der männlichen Endsylbe, der uns so oft in den Königsdramen von König Johann an entgegentritt.

Für den Sprachhistoriker sind kleine Momente interessant, die das lebendige Hinüberwirken der Sprache aus einer Periode in die andere nachweisen; so z. B. die Anwendung des männlichen Pronomens auf nicht-menschliche Begriffe — Act II, Sc. 1. Zeile 508 —:

loue wrongs not whom he loues —

wie wir ähnlichen Beispielen bei Shakespeare so häufig begegnen — kurz, Gorboduc bietet neben seinem reichen allgemeinen Interesse eine unerschöpfliche Fundgrube für den akademischen Lehrer, der aus ihm nach jeder Richtung hin Stoff für die Belehrung seiner Zuhörer, wie für deren selbständiges Arbeiten gewinnen kann. Für Examenarbeiten wüßte ich kaum ein geeigneteres Buch zu empfehlen.

Die textvergleichende Arbeit der Herausgeberin ist eine fleißige und in manchen Beziehungen nützliche; es ist ganz förderlich für den Lernenden, zu sehen, wie leichtfertig die Schreibweise der damaligen Zeit hin und her schwankt, und daß, e. g. die Ausgabe von 1565 '*preparynge*' schreibt, während der Druck von 1570 dies bereits in '*preparing*' verwandelt; daß wir in der Ausgabe A '*laweles*', in B '*lawless*', in C '*lawlesse*' lesen etc.

Neben den Noten für die verschiedenen Textlesarten gehen andere einher, welche theils Erklärungen ungebräuchlicher Wörter, theils Hinweisungen auf Shakespeare und andere Dichter enthalten und unter Anleitung eines sachkundigen Lehrers gewiß nützlich zu verwenden sind.

Ich will zum Schlusse nochmals wiederholen, daß diese Herausgabe alter Literaturdenkmale dankbar anzuerkennen und zu fördern ist.

Bei Niemeyer in Halle ist als erstes Heft einer Ausgabe der '*Pseudo-Shakespearian Plays*', herausgegeben von Warnke und Pröscholdt, '*The Comedie Of Faire Em*' erschienen. — Der Verleger hat unserer Redaktion kein Exemplar geschickt, und so sind wir nicht in der Lage, die Arbeit zu besprechen, wollen aber — der möglichsten Vollständigkeit unserer literarischen Mittheilungen wegen — nicht unterlassen, der Publikation Erwähnung zu thun.


Digitized by Google

Leonhardt, B., Ueber die Quellen Cymbeline's. Anglia, VI. 1. p. 1—45.

Der Aufsatz schließt mit den Worten:

> Fassen wir nun zum schluß die folgerungen, welche sich aus der untersuchung der einzelnen erzählungen in ihrem verhältniß zu dem drama Cymbeline ergeben, nochmals zusammen, so liefern diese das gesammtergebniß, daß Shakespeare den stoff zu seinem drama lediglich aus der IX. novelle des II. tags des Decamerone von Boccaccio und der chronik des Holinshed genommen, letzterer auch sprachliches entlehnt hat; daß die verbindung beider erzählungen seine eigne schöpfung ist und daß er weder das altfranzösische mirakelspiel, noch '*Westward for Smelts*', noch das Märchen von Sneewitchen irgend wie gekannt und benutzt hat.

Wenn es, um zu diesem Resultate zu gelangen, einer so gründlichen und allseitig fleißigen Prüfung nicht bedurfte, — denn nur tiefste Unkenntniß von der Technik des Shakespeare'schen Arbeitens, wie von der Technik des Dichterschaffens überhaupt kann bei Shakespeare an ein so ängstliches ameisenhaftes Zusammentragen aus den verschiedensten Quellenwinkeln glauben — so ist die Arbeit als solche eben ihres Fleißes wegen zu rühmen; doch dürfte es an dieser Stelle nicht unangemessen sein, die jüngeren und strebenden Kräfte unsres Faches darauf aufmerksam zu machen, daß penibel gewissenhaftes Vergleichen verschiedener Texte oder verschiedener Quellen erst dann von wirklichem Werthe ist, wenn es zu Schlüssen führt, die aufklärend für den Text, den Charakter der Sprache, oder für die Eigenart des Dichters wirken. — Das Abwägen von sechs verschiedenen Handschriften bis auf den einzelnen Buchstaben hin kann zum Stoff für eine Gelehrtenarbeit werden, ist aber an sich selbst eine solche noch nicht; jeder fleißige Handschriftenkenner und Collationeur kann sie machen, und es droht ihm leicht die Gefahr, daß, wenn er den Werth und die Bedeutung dieser Arbeit überschätzt, die ihm innewohnende Fähigkeit, ein gelehrter und selbstständiger Forscher zu werden, an der Leidenschaft des Kollationirens scheitre.

Engel, Eduard, Geschichte der englischen Literatur, von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit, mit einem Anhange: Die amerikanische Literatur. Leipzig 1884.

Im Vorworte sagt der Autor:

> Der Verfasser denkt über die Aufgabe der Literaturgeschichte ganz demüthig und bescheiden.

Das ganze Werk ist ein Beweis hierfür. In 600 Seiten die Geschichte der englischen Literatur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit, und dazu noch eine Beilage von etwa 60 Seiten — die amerikanische Literatur —: ein solches Werk kann unmöglich das Versprechen seines Titels halten.

Ein flüchtiges Plaudern über die Erscheinungen in der Literatur, ein oberflächliches Urtheil über einzelne Gestalten und Werke, das ist Alles, was ein Buch dieser Ausdehnung über seinen Gegenstand bringen kann. — Und der Autor ist auch ganz ehrlich in seinem Vorworte, er erklärt ganz genau, was er bringt:

> Dieses Buch macht nicht den Anspruch, den genauen Kennern der englischen Literatur, namentlich den Professoren der englischen Philologie etwas Neues zu sagen. Es ist in der Absicht geschrieben, der gebildeten deutschen Leserwelt, soweit sie sich für die Literatur Englands interessirt, ein Begleitwerk zu der eigenen Lektüre englischer Schriftsteller zu liefern und auf das Hervorragendste aufmerksam zu machen.

Das durfte aber nie „Geschichte der englischen Literatur" genannt werden. „Anleitung für die Lektüre englischer Werke", oder „Entwurf zu einem Leitfaden der englischen Literaturgeschichte" wären schon recht volltönende Titel gewesen, die vielleicht doch nicht an allen Stellen ihr Versprechen gehalten hätten, — aber eine „Geschichte der englischen Literatur!" das will etwas Anderes heißen und verlangt etwas Anderes.

Digitized by Google

Der Theil des Werkes, über welchen zu berichten uns hier obliegt, zerfällt in drei Kapitel:

Die Anfänge des Kunstdramas und die Vorläufer Shakspeare's	12	Seiten.
William Shakspeare	43	„
Dramatiker und Lyriker neben Shakspeare:	24	„

Das Kapitel „William Shakspeare“ bringt zwar weder den „genaueren Kennern“ noch der „gebildeten deutschen Leserwelt“ etwas besonders Neues; aber es schöpft sein Material doch, wie uns angedeutet wird, aus Quellen, wie Halliwell, Elze und Albert Cohn, und giebt daher gewiß ebenso Gutes wie diese hervorragenden Männer. Für das Kapitel „Shakspeare in Deutschland“ bietet uns Rudolf Genée, für die „Dramatiker und Lyriker neben Shakspeare“ uns Bodenstedt durch Vermittelung des Autors sein Wissen, und so ist hierfür das Publikum zweifellos gut versorgt, wenn nicht der Verfasser zuweilen in einen Konflikt zwischen seinem und dem Urtheil seiner Quellen geräth.

Auch in dem ersten Abschnitte stehen Tieck, Bodenstedt, Ulrici, Collier und Baudissin dem Verfasser zur Seite; doch hält ihn das nicht ab, von Gorboduc zu sagen:

> Das Stück ist ohne jedes dramatische Interesse, die Charakterzeichnung ist kaum versucht, ein hohles Pathos bei allerdings korrekter, gebildeter Sprache macht die Lektüre zu einer schweren Geduldsprobe.

Für wen?! Doch wohl nicht für den Literarhistoriker, der staunend vor der Erscheinung steht, eine so mächtige dramatische Kraft aus jenen rohen Anfängen der Bühnendichtung plötzlich empor wachsen zu sehen? Und ein solches Urtheil soll der „gebildeten deutschen Leserwelt... ein Begleitwerk zu der eignen Lektüre englischer Schriftsteller liefern“? Ich würde dem Publikum empfehlen, ohne Begleiter in den Dichterhain englischer Poesie zu dringen.

Stenger, Edwin, Der Hamlet-Charakter. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. Berlin 1883.

Das Vorwort berichtet uns, daß die Arbeit eigentlich zur Dissertation bestimmt, von der medizinischen Fakultät der Universität Würzburg aber als

> „keine wissenschaftliche Arbeit, sondern nur eine belletristische Exkursion über ein nichtmedizinisches Thema . . . “

zurückgewiesen sei.

Nun! Eine wissenschaftliche Arbeit ist es im Sinne der Shakespearianer auch nicht, und wenn gar eine medizinische Fakultät das Thema ein nichtmedizinisches nennt, dann ist damit das beste Urtheil über die melancholischen Bestrebungen gesprochen, Hamlet als halb- oder ganz wahnsinnig hinzustellen. Was soll man mit einem geistesgestörten Hamlet anfangen, wie sich für ihn interessiren? Was er Böses, Albernes sagt oder thut, kann ihm ebenso wenig angerechnet werden, wie das Edle, Gute, Kluge! Was Hamlet, dessen Pflicht es doch wäre, seinem Onkel gegenüber nicht zu Stande bringt, erreichen die Anhänger der Wahnsinn-Theorie spielend in Bezug auf Hamlet: sie schlagen ihn einfach todt! — Ihn für irre erklären, heißt, ihn, nämlich unser Interesse für ihn, todtschlagen. O armer Shakespeare! — Und das Alles ertragen müssen! — Wenn Du wenigstens lebtest, könntest Du doch Eines dabei gewinnen: Du würdest eine neue Gestalt für Deine Lustspiele — den ästhetischen Erklärer — finden! —

Doch immerhin ist das Heftchen lesbar, und zur Empfehlung sei folgender Satz angeführt (pag. 28):

> Von den Symptomen im Bereiche des peripherischen Nervensystems kommen wohl nur die körperlichen Mißgefühle und Neuralgien in Betracht. Auf die Nervenschmerzen Hamlet's wird von Shakespeare nur flüchtig dadurch hingewiesen, daß er ihn beim Anblick des von dem Todtengräber ausgegrabenen Schädels sagen läßt: „Haben diese Knochen nicht

Digitized by Google

mehr zu unterhalten gekostet, als daß man Kegel mit ihnen spielt? Meine thun mir weh, wenn ich daran denke". Vielleicht war es die Absicht des Dichters, auch die leichte Ermüdbarkeit Hamlets und das übermäßige Schwitzen bei Nervenschwäche mit den Worten anzudeuten:

„Er ist erhitzt und außer Athem.
Hier Hamlet, nimm mein Tuch, reib Dir die Stirn!" und:
„Komm, laß mich Dein Gesicht abtrocknen."

Das ist doch hübsch! Selbst das Schwitzen beim Fechten ein Wahnsinns-Symptom!

Lämmerhirt, Rich., George Peele. — Untersuchungen über sein Leben und seine Werke. — Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität Rostock. Rostock 1882.

Eine fleißige Arbeit, die sowohl nach der literar-historischen, wie dramaturgischen und philologischen Seite gut gesammeltes Material bringt und für welche wir mit Interesse auf die „in meliorem fortunam verschobene ausführlichere Behandlung" des Stoffes hinausblicken. — Bei spezieller Durchführung der Arbeit wird der Autor mit größerer Genauigkeit das Material zusammen zu tragen haben, um das es sich im biographischen Theile (pag. 12) handelt, sowie er sich durch viele Belegstellen davon überzeugen wird, daß der Satz (pag. 33):

> Die Vermuthung, daß jemand einen Stoff, der schon den Gegenstand eines beim Volke hochbeliebten Schauspieles bildete, nachträglich noch zu einer volksthümlichen Ballade verwendet habe, empfiehlt sich durch nichts..

ein kaum aufzustellender ist.

Knoflach, Augustin. Uebersetzung (aus dem Englischen) des Vining'schen Werkes: Das Geheimniß des Hamlet. Ein Versuch zur Lösung eines alten Problems. Leipzig, in Kommission bei F. A. Brockhaus. 1883.

Als ich im XVII. Bande, pag. 252 ff. vom Originale berichtete, glaubte ich, den höchsten Anforderungen, die an mein Begriffsvermögen gemacht werden könnten, gegenüber zu stehen. Aber nein. — Wie wahr der Ausspruch, daß der Mensch nie vor seinem Tode behaupten könne, glücklich zu sein. Mir waren noch andere Dinge aufgespart! Ich sollte es noch begreifen lernen, daß Vining übersetzt, und gar ins Deutsche übersetzt werden könne!

Item Augustin Knoflach hat den Vining übersetzt und F. A. Brockhaus hat ihn verlegt! — Beides ist fast so unglaublich, wie Vining's Behauptung, daß Hamlet ein Frauenzimmer sei.

Sir James Hannen, der Präsident des *Court of Probate* (Gerichtshof für Deponirung von Testamenten etc.) hat sich mit dem Vorstande des British Museum zu dem Zwecke in Verbindung gesetzt, um eine Lichtdruck-Kopie von Shakespeare's Testament herzustellen, die dann zu billigem Preise in Vertrieb gesetzt werden soll.

Man wird gut thun, weitere Untersuchungen über die Jeaffreson-Theorie (siehe Bd. XVIII 273) auf eine Periode nach Veröffentlichung obigen Reprints hinauszuschieben.

Saint-Victor, Paul de. — Les Deux Masques, Tragédie — Comédie. Deuxième Série. Les Modernes. vol. III. Shakespeare — Le Théatre Français depuis les origines jusqu'à Beaumarchais. Paris, Calmann Lévy. 1883.

Der erste Band dieses Werkes, das durch den frühen Tod des Autors unvollendet bleibt, enthält Aeschylos, der zweite Sophokles, Euripides, Aristophanes, Kalidasa. Herausgegeben ist der vorliegende Band von Paul Lacroix und Alidor Delsant.

Digitized by Google

Die Kapitel, welche Shakespeare behandeln, sind für ein französisches Publikum gut geschrieben, und werden Denen, die nichts vom Dichter wissen, zweifellos Neues sagen; einem deutschen Publikum gegenüber würde ihnen das nicht gelingen. Shakespeare ist in diesem Werke in ungefähr 180 Seiten abgethan.

Wordsworth giebt die historischen Stücke Shakespeare's *in usum delphini* heraus.

Von Leo H. Grindon ist in London ein Buch:

The Shakspere Flora,

von H. N. Ellacombe ein anderes unter dem Titel:

Shakespeare as an Angler

erschienen und von Emma Phipson:

The Animal Lore of Shakespeare's Time.

Dr. Jos. Kohler, Professor in Würzburg, hat ein Buch:

Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz

herausgegeben.

Verleger und Autor haben es nicht der Mühe werth erachtet, der Redaktion ein Exemplar zu schicken.

In der Nummer vom 6. Januar 1883 des in Washington erscheinenden Wochenblattes The Republic steht eine lange Abhandlung von A. A. Adee über Hamlet's „Dram of Eale". Der Autor acceptirt die Prowett'sche Lesart *overclout*, nnd proponirt folgende Form:

The dram of eale,
Doth all the noble substance over-clout
To his own scandal.

Die Englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich von Johannes Meißner. Wien 1884, Carl Konegen. [1])

Es war ein glücklicher Gedanke, der den Verfasser veranlaßte, auf Grund der längst bekannten, auch von mir schon in *Shakespeare in Germany* erwähnten Notizen über das Auftreten Englischer Komödianten in Graz, in Hurter's *Geschichte Ferdinands II.*, die Grazer und andere österreichische Archive zu durchforschen, um jene spärlichen Notizen zu ergänzen. Die Resultate dieser Forschungen sind höchst erfreuliche, sie sichern dem Verfasser den Dank aller Derjenigen, welche an dem für die Anfänge der deutschen Bühne so folgenreichen Eingreifen der Englischen Komödianten Interesse nehmen.

Dürfen wir zwar die allgemeinen Fragen, welche sich an die in jeder Beziehung merkwürdige Erscheinung knüpfen: die Nationalität der Schauspieler, das Personal der verschiedenen Truppen, die Topographie ihrer Kreuz- und Querzüge durch Deutschland, ihre Repertoire und die Form, in welcher sie die Stücke aufführten — dürfen wir zwar alle diese Fragen durch frühere Forschungen in der Hauptsache als abgeschlossen betrachten, so heißen wir doch jede Vermehrung unserer Kenntniß der Details willkommen; denn diese letztere ist noch weit davon entfernt, abgeschlossen zu sein.

Was dem vorliegenden Buche vor Allem seinen Werth verleiht, ist die glückliche Auffindung des Grazer Repertoirs von 1607—1608, sowie gewisser mit demselben, und mit den Englischen Komödianten in Oesterreich überhaupt, in Zusammenhang stehender Dokumente, unter welchen wir den Brief der Erzherzogin Maria Magdalena an ihren Bruder Ferdinand über Theater-Aufführungen und andere Lustbarkeiten am Grazer Hofe im Jahre 1608, als besonders interessant und geschichtlich von bedeutendem Werthe, hervorheben wollen.

Wir wissen bereits, in welch hohem Ansehen die Englischen Komödianten an den Höfen von Kassel, Braunschweig, Dresden und Berlin standen; diesen

[1]) Es schien mir von Werth, das ganze Werk, von dem der Autor uns einen Auszug bot, von sachkundigster Seite besprochen zu sehen. D. R.

Digitized by Google

schließt sich nun der Grazer Hof würdig an, ja er scheint sich den ungewohnten Eindrücken, die er von dem frischen, lustigen Schauspielervolk empfing, unbefangener und fröhlicher hingegeben zu haben als jene; wenigstens ist uns von letzteren keine Nachricht erhalten, die von einer gleich rückhaltlosen Hingebung, von einem ebenso willigen, heiteren Eingehen auf das, was die Fremden zu bieten hatten, Zeugniß ablegte, wie hier der oben erwähnte stimmungsvolle, anmuthige Brief der Erzherzogin an ihren Bruder. Aber eine Einwirkung unserer Bühnenkünstler auf das heimische Drama hat das katholische Oesterreich nicht aufzuweisen wie das protestantische Deutschland, wo die Dramatiker der Epoche, die überhaupt in Betracht kommen können, unter dem Einfluß dieser ersten Berufsschauspieler arbeiteten, bis der dreißigjährige Krieg auch bei uns alle diese Keime wieder zertrat, und schließlich das französische Theaterwesen zur Herrschaft gelangte. Wien scheint von den Englischen Komödianten kaum berührt worden zu sein, wenigstens ist es ihnen dort niemals gelungen, den Rath der Stadt, wie anderswo, ihren Künsten günstig zu stimmen. Eine einzige Notiz im vorliegenden Buche, die auf den Wiener Hof zu deuten scheint, kann sich auch auf Prag beziehen. Ueberhaupt war es in Oesterreich nur die Hofgesellschaft, bei der unsere Komödianten Aufnahme fanden; von ihrem fröhlichen Herumziehen auf Messen und Märkten, wie in Deutschland, von einer Berührung mit der schaulustigen Menge, erfahren wir Nichts.

Mehrere Stücke des Grazer Repertoirs fehlen in den bisher bekannt gewordenen Listen ihrer anderswo aufgeführten Stücke. Wir begegnen einer Komödie *Von dem Doctor Faustus,* jedenfalls Marlowe's Stück — die älteste Notiz einer Faustaufführung in Deutschland, die wir kennen. In der Komödie *Von einem Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns Tochter verliebt hat,* will der Verfasser Massinger's *The Great Duke of Florence* erkennen, und er ist der Meinung, daß Massinger das Stück für den Grazer Hof, oder für die Englischen Komödianten, die es dort aufführten, geschrieben habe. Aber was der Verfasser zur Unterstützung seiner Annahme beibringt, kann uns nicht überzeugen. Die Erzherzogin Maria Magdalena war nämlich zu jener Zeit mit einem florentinischen Herzog, Cosmo von Medici, verlobt, und ein solcher kommt auch bei Massinger vor — aber es wäre dies nicht der einzige Fall, daß zwei verschiedene Stücke ein und denselben Stoff behandeln; ja es wird sicher mehr als zwei Stücke geben, in welchen ein Cosmo von Medici eine hervorragende Rolle spielt. Die italienischen Stoffe waren eben in England in der Mode. Die Aufführung in Graz fand 1608 statt; aber erst 1627 wurde Massinger's *The Great Duke of Florence* in London zuerst aufgeführt, und gedruckt wurde das Stück gar erst 1636. Von irgend einer Beziehung österreichischer Höfe zu englischen Dichtern ist Nichts bekannt, so wenig wie solche sich bei den Englischen Komödianten nachweisen lassen; und wenn man aus ihren uns erhaltenen Stücken sieht, wie den letzteren, im Vergleich zu den englischen Originalen, alles poetische Wesen abgestreift werden mußte, um nur die Handlung dem ungeschulten deutschen Publikum nahe zu bringen, dann läßt sich schwer begreifen, daß ein hervorragender Geist wie Massinger solchem Zweck seine Feder geliehen haben sollte. Auch scheint Massinger erst viel später, etwa nach Beaumont's Tode, 1616, seine dramatische Thätigkeit begonnen zu haben: erst 1622 erschien das erste Werk von ihm im Druck. Der Verfasser muß selbst zugestehen, daß *The Great Duke of Florence* auf eine spätere Entstehungszeit als 1608 hinweist; er meint jedoch, das Stück könne früher einmal einen anderen Inhalt gehabt haben! Mit so willkürlichen Hypothesen kann man denn freilich Alles beweisen. Die Mißheirath, die der Herzog in Massinger's Stück schließt, macht es sehr unwahrscheinlich, daß dasselbe als Festspiel zu einer fürstlichen Verlobung sollte gedichtet worden sein. Nun verliebt sich zwar der Herzog auch in dem Grazer Stück „in eines Edelmanns Tochter" — ob er sie hier auch heirathet, wissen wir nicht; gleichviel aber, gerade dieser Zug beweist, daß das Stück keine Beziehung zum fürstlichen Brautpaar haben konnte. Der Verfasser meint, die Erzherzogin weise ja selbst in ihrer Titelangabe des Stückes im Briefe an ihren Bruder auf eine Mißheirath hin. Wie mir scheinen will, beweist das aber gerade das Gegentheil; denn wenn das Stück eine persönliche Beziehung zur Schreiberin gehabt hätte, würde sie an dieser Stelle sicher darauf hingedeutet haben; dagegen sagt sie

Digitized by Google

gerade von diesem Stücke gar Nichts, nicht einmal, ob es ihr gefallen habe oder nicht, während sie bei den anderen Stücken, deren Aufführung sie ihrem Bruder meldet, Bemerkungen einfließen läßt wie diese: „ist gar fein und züchtig gewest“ oder: „ist gewaltig artlich gewest“ oder: „ist eine erschröckliche Comedi gewest“ etc.

Zu denjenigen Stücken des Grazer Repertoirs, welche von den Englischen Komödianten auch anderswo aufgeführt wurden, gehört eine Nachahmung des *Kaufmanns von Venedig,* welche in einer späteren Bearbeitung, aus den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts stammend, handschriftlich in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt wird. Auf dieselbe hatte ich schon in *Shakespeare in Germany* hingewiesen; in Meißner's Buch erhalten wir davon einen wortgetreuen Abdruck als sehr dankenswerthe Zugabe. Der Anfang des Stückes lehnt sich an Marlowe's *Rich Jew of Malta* an; dann folgt die Handlung dem Stücke Shakespeare's, aber von einer Uebereinstimmung des deutschen mit dem englischen Text ist keine Rede, die Spuren Shakespeare'schen Geistes sind auch hier sorgfältig ausgemerzt. Man darf diese Bearbeitungen, will man ihnen gerecht werden, nicht auf ihren poetischen Gehalt prüfen, ihr einziges Verdienst ist das flotte Fortschreiten der Handlung, die keck herbeigeführte Bühnenwirkung; und hierin sind sie Allem, was man in Deutschland vor dem Auftreten der Englischen Komödianten Drama nannte, weit überlegen.

Zum Schluß will ich noch eine Vermuthung des Verfassers, die er S. 38 ausspricht, berichtigen. John Spencer, das bekannte Haupt der einen Komödiantentruppe, wurde wirklich in Köln 1615 durch den Pater Franciscus Nugent „durch Gottes Gnade mit Weib und Kindern samt seiner Kompagnie und Dienern zur katholischen Religion konvertirt“, wie ich in *Shakespeare in Germany* nach einer englischen Quelle erwähnte, was seitdem durch die Kölner Rathsprotokolle bestätigt wurde. Dagegen hat Meißner Recht mit der Annahme, daß John Spencer und N. Spencer identisch seien. Wie die englische Quelle zu N. Spencer gekommen sein mag, weiß ich nicht zu sagen.

Dem verstorbenen Kölner Stadtarchivar Leonh. Ennen, sowie dem um die Kunstgeschichte Kölns so verdienten Herrn Joh. Jac. Merlo, verdanke ich eine Reihe von quantitativ recht erheblichen, aber qualitativ nicht sehr ergiebigen Mittheilungen aus den Rathsprotokollen über das Auftreten der Englischen Komödianten in Köln von 1592 bis 1656, welche ich demnächst zu veröffentlichen gedenke.

Möchte der gute Erfolg, der Meißner's Quellenforschung begleitet hat, zu weiteren Forschungen anregen. In der Geschichte der Englischen Komödianten giebt es noch viele dunkele Punkte zu erhellen, auf die ich in *Shakespeare in Germany* nur hindeuten konnte, und noch andere, auf die seitdem von anderer Seite hingewiesen worden ist. Ich erinnere nur an die Schauspielertruppe, die durch Vermittelung des Earl of Leicester 1585 nach Kopenhagen an den Hof Königs Friedrich II. geleitet wurde, und die wir dann 1586 in Dresden und sogar in Berlin antreffen. Zwei ihrer Mitglieder lernen wir später in London kennen, als hervorragende Genossen derjenigen Schauspielergesellschaft, welcher auch Shakespeare angehörte. Könnte also auch Er nicht mit den Genossen nach Kopenhagen gesegelt sein und dort *Hamlet, Prince of Denmark* concipirt haben? Welche Perspektive!

Berlin, im Februar 1884. Albert Cohn.

Journal-Uebersicht

1883.

(Siehe vorigen Jahrgang, pag. 259.)

Die Zählung der Zeilen nach der Globe-Edition. — NQ bedeutet Notes and Queries. Die kursiv gedruckten Wörter in der Liste der Emendationen bezeichnen die vom Kritiker vorgeschlagenen oder angenommenen Lesarten. —

Der Zusammenstellung aus englischen und amerikanischen Journalen hat sich S. L. Lee, B. A., London, der aus deutschen Zeitschriften sich Herr Dr. Hampke, von der Königlichen Bibliothek zu Berlin, freundlichst unterzogen.

Digitized by Google

A. Text-Lesarten und Emendationen.

All's Well That Ends Well.

I. 1. 68-70. (Dr. Brinsley Nicholson.) Shakespeariana p. 54.
II. 4. 32-5. „ „ p. 55.
IV. 2. 73. braid. „ NQ 6th Series. Vol VII. p. 425.

Antony and Cleopatra.

I. 4. 49. armegaunte. {(Dr. Brinsley Nicholson.) (Joseph Crosby.)} {Antiquarian Magazine (April) Shakespeariana p. 24-5.}
I. 4. 24. foils. „ „ p. 46.
I. 3. 44. fear'd. „ „ „
II. 2. 56. as matter whole you have to make it with. (Joseph Crosby.) „ „

As You Like It.

V. 4. 23. acres of the rye: Elizabethan fields and closes. W. Ridgeway, (Edw. Peacock, E. H. White, J. Sargeaunt, Miss Toulmin Smith.) Academy Oct. 20., Oct. 27., Nov. 10., Nov. 17.

Cymbeline.

I. 6. 36. th'unnumbered beach. (Dr. Nicholson.) NQ 6th Series. Vol VIII. p. 241.
I. 6. 109.
III. 3. 25.
III. 4. 51-2.
III. 4. 135.
} Explanatory Notes. „ „

Hamlet.

I. 4. 36. the dram of eale. (Prof. Scott.) {Proceedings of American Philosophical Association 1883. Shakespeariana p. 17-9.}
(Joseph Crosby.) „ p. 55.
(W. J. Rolfe.) „ p. 56.
III. 1. 59. take arms to. (J. Haverfield). NQ 6th Series. Vol VII. p. 164.
III. 2. 135. statt: twice two.... lies: *two*.... (Dr. Ingleby.) Engl. Studien p. 93.
III. 2. 147. miching mallecho. (H. K.) NQ 6th Series. Vol VII. p. 164.
III. 4. 188. That I am not mad essentially
But *made* in craft (Folio) statt: But mad in craft (Quarto 2. 1604)
made in craft = craftily disposed, full of crafty inventions. (F. G. Fleay.) Engl. Studien VII. p. 91.
IV. 7. 10. unwinnowed. (D. C. T.) NQ 6th Series. Vol. VII. p. 405.
unsinewed. (Dr. Nicholson.) NQ 6th Series. Vol VIII. p. 242.
V. 1. 177. statt (Folio): ...
I have bin sixteene here man and boy thirty yeares....
This skul has lain in the earth three and twinty yeares....
lies: I have been sexton here man and boy *23* years....
This skull has lain in the earth *16* years....
(G. G. Fleay.) Engl. Studien p. 93.

2 Henry IV.

II. 4. 357. dead elme. F. J. Furnivall. Academy (Dec. 22.)

Henry V.

I. 2. 86-95. The imbarring of crooked titles. (A. A. Adee.) Shakespeariana. p. 15-6.

Henry VIII.

V. 3. 11. frail incapable. (F. C. B. Terry.) NQ 6th Series. Vol VIII. p. 163.

Julius Caesar.

I. 2. 317.
II. 1. 215.
III. 1. 157.
} bear me lord. {(Prof. Hales.) Academy (Dec. 22.) (A. H. Bullen.) „ (Dec. 29.)}

Lear.

I. 1. 281. (D. C. T.) NQ 6th Series. Vol VII. p. 426.

Digitized by Google

Love's Labour's Lost.

IV. 1. 108. 'twill be thine another day. (P. A. David.) Athenaeum (Oct. 13.)

Macbeth.

I. 2. 47.
II. 1. 55.
II. 2. 15.
II. 3. 119.
III. 1. 129.
IV. 1. 42.
V. 1. 48.
V. 4. 11.
} Explanatory Notes. F. E. Fleay. Shakespeariana p. 56-7.

Measure for Measure.

I. 1. 5. avow. (W. Watkins Lloyd.) Athenaeum (May 19.)
I. 1. 118. „ „ „
III. 1. {95. 98.} prenzie. (Dr. Nicholson.) NQ 6th Series. Vol VII. p. 464.
V. 1. 428. confutation. (F. J. Furnivall.) Academy (Nov. 10.) p. 314.

Merry Wives of Windsor.

II. 3. 93. (J. D.) NQ 6th Series. Vol VIII. p. 242.

Richard II.

III. 2. 40. bouldie. (H. H. Vaughan.) NQ 6th Series. Vol II. p. 443.

Romeo and Juliet.

IV. 5. 37. (Rev. M. E. Watkins.) NQ 6th Series. Vol VII. p. 444.

Sonnet CXIII.

l. 14 and the Phoenix and the Turtle. (Dr. Nicholson.) Athenaeum (Febr. 3.)
NQ 6th Series. Vol VII. p. 464.

Tempest.

I. 1. 24. peace for the Tempest. (C. M. Ingleby.) „ „
I. 2. 89-92. (H. S. A.) Shakespeariana p. 25.
I. 2. 469. (Dr. Nicholson.) NQ 6th Series. Vol VIII. p. 242.
III. 1. 15. most *busyless*. (W. F. Prideaux.) „ Vol VII. p. 444.
most *busie lest*. (C. M. Ingleby.) „ Vol VIII. p. 163.
III. 1. 62. than *I would* suffer. (Karl Elze.) „ Vol VII. p. 424.
(Pope.) Engl. Studien VI. 438.
suffer *tamely*. (Dyce Hudson.) „
At home this wooden slavery than to suffer. (Elze.) „
IV. 1. 22. Hymen's lamp. (Elze.) NQ 6th Series. Vol VII. p. 425.
(Dr. Nicholson.) „ Vol VIII. p. 162.
IV. 1. 23. As Hymen's *lamp* shall light you. (Elze.) Engl. Studien VI. 438.
IV. 1. 37. I gave thee power. (Elze.) NQ 6th Series. Vol VII. p. 425.
(Nicholson.) „ Vol VIII. p. 162.
IV. 1. 38. O'er whom *I gave* thee power. (Elze.) Engl. Studien VI. 439.
IV. 1. 124-5. (Elze.) NQ 6th Series. Vol VII. p. 425.
(Nicholson.) „ Vol VIII. p. 162.
IV. 1. 124 sq. *Miranda.* Sweet, now, silence!
Juno and Ceres whisper seriously.
Prospero. There's something else to do: etc.
(Elze.) Engl. Studien VI. 439.
IV. 1. 156. rack = vapour. (Elze.) NQ 6th Series. Vol VII. 425.
rack = wreck. (Malone and Dyce.) Engl. Studien VI, 440.
rack = scud or floating vapour. (Collier and others.) „ „
rack = vapour or scud. (Elze.) „ „
V. 1. 88 sq. „ p. 487.

Troilus and Cressida.

I. 3. 52. (W. Watkins Lloyd.) Athenaeum Jan. 20.
I. 3. 73. *mastic* jaws. (Whitley Stokes.) Academy Nov. 24.
III. 3. 84-7. (W. Watkins Lloyd.) Athenaeum Jan. 20.
III. 3. 175. one *touch* of nature. (Prof. Skeat.) Academy Oct. 27.

Digitized by Google

Winter's Tale.

IV. 4. 268-73.	(Nicholson.)	NQ 6th Series. Vol VIII. p. 242.

B. Charakter- oder Gestalt-Erklärungen.

Comedy of Errors.

Antipholus of Ephesus.	(P. Sandmann.)	Herrig's Archiv LXX,	5 ff., 16 ff.
Antipholus of Syracuse.	„	„ „	5 ff., 23 ff., 26 ff.
Dromio of Syracuse.	„	„ „	8 ff.
Adriana	„	„ „	9 ff., 27 ff.
C. of Errors u. die Menaechmen des Plautus.	„	„ „	1 ff.
„ Hypothese Wislicenus-Elze	„	„ „	1.
„ Hypothese Ulrici	„	„ „	1. 2.

Cymbeline.

Imogen (by Lady Martin née Helen Faucit). Blackwood's Magazine. Jan. No. DCCCVII.

Ueber die Quellen C.s.	(B. Leonhardt.)	Anglia VI.	1.
„	(Meinung Dunlop's.)	„ „	13, Anmerk.
„	(„ Johnson's.)	„ „	„
„	(„ Gervinus'.)	„ „	„
„	(„ Amaury Duval's.)	„ „	21.
„	(„ Simrock's.)	„ „	23; 33.
„	(„ Hertzberg's.)	„ „	„
„	(„ Karl Schenkl's.)	„ „	34 ff.

Hamlet.

Hamlet's Alter.	(F. G. Fleay.)	Engl. Studien VII.	92.
Hamlet's angeblicher Wahnsinn.	„	„ „	89 ff.
Quellen des Dramas.	„	„ „	88.
Abfassungszeit des Dramas.	„	„ „	88.
Raubausgaben in 4° von 1603 u. 1604.	„	„ „	89.
Ausgabe in Folio.	„	„ „	89.
Oppositionsstücke gegen das Drama.	„	„ „	91.
Anspielungen auf gleichzeitige Schauspielergesellschaften.	„	„ „	95 ff.
Dauer der Handlung.	(Kate Field.)	„ „	94.
Neglected Facts on H.	(F. F. Fleay.)	„ „	87 ff.
A new Reading.	(Franklin Leifchild.)	Contemporary Review (Jan.).	
Philosophy of the Play.	(H. M. Baynes.)	Modern Thought (March).	
Summary Thoughts on the Play.	(J. P. Fruit.)	Shakespeariana p. 52.	

Julius Caesar.

J. C. and North's Plutarch. (W. J. Rolfe.) Shakespeariana p. 38 sq.

Lear.

The Source.	(A. B. Richardson.)	Shakespeariana p. 52.
The Arrangement with his Daughters.	(R. E. Thompson.)	„ p. 8.

His Daughters: a mythological interpretation by Rev. J. Taylor. Academy Nov. 10.

Love's Labour's Lost.

Who was Holofernes? (Henry Hooper.) Shakespeariana p. 53.

Measure for Measure.

Vincentio.	(P. Sandmann.)	Herrig's Archiv LXVIII,	269 ff.; 283 ff.
Angelo.	„	„ „	273 u. 286 ff.
Isabella.	„	„ „	274 ff.; 289 ff.
Claudio.	„	„ „	276 ff. u. 292 f.
Juliet.	„	„ „	293.
Mistress Overdone.	„	„ „	278.
Provost.	„	„ „	281 f.

Digitized by Google

M. f. M. und Whetstone's Historie of Promos and Cassandra. (P. Sandmann.) Herrig's Archiv LXVIII, 263 ff.
„ Hypothese Collier-Johnson-Steevens; Delius-Rapp-
„ Genée-Ulrici-Kreyßig-A. Schmidt-Sandmann. Herrig's Archiv LXVIII, 266.
„ Hypothese Simrock-Gervinus. „

Merchant.

Shylock. Der Kaufmann von Venedig. (Paulus Cassel.) Sonntags-Beilage Nr. 12 zur Vossischen Zeitung. Abgedruckt im Jüdischen Litteratur-Blatt, S. 110 ff.

Pericles.

Sh.s Antheil daran. (Rudolph Genée.) Sonntags-Beilage Nr. 15 zur Vossischen Ztg.

Titus Andronicus.

Sh.s Antheil daran. (R. Genée.) Sonntags-Beilage Nr. 15 zur Vossischen Zeitung.

C. Literarische Notizen weiterer Beziehungen.

Shakespeare in Amerika. (Karl Theodor Gaedertz). Magazin für die Literatur des In- und Auslandes p. 69 ff.
Shakespeare as an Angler. Athenaeum (Aug. 18.)
Two Aspects of Shakespeare's Art. (T. Hall Coire). Contemporary Review. (June.)
Shakespeare's Autograph in North's Plutarch at Greenock. NQ 6th Series [Vol. VII, p. 32.
Bacon Controversy. (Eduard Engel.) Magazin für die Literatur des In- und Auslandes p. 271-275; p. 288-299; p. 302-306; p. 557 f.
„ (Rudolph Genée.) Sonntags-Beilage Nr. 15 zur Vossischen Zeitung.
„ (V.) Allgemeine Zeitungs-Beilage Nr. 60.
The Bacon-Shakespeare Craze. (R. G. White). Atlantic Monthly. (April.)
Shakespeare's Use of the Bible. (Dr. Ginsburg.) Athenaeum. (April 28.)
(C. A. Murray.) Athenaeum. (May 12.)
Shakespeare und die Blumen. (C. v. Kudriaffsky). Die Heimath, VIII. Jahrg., 1. Bd. p. 343 ff.
Shakespeare in seiner christlich-apologetischen Bedeutung für die Gegenwart. (J. Schiller.) Beweis des Glaubens p. 41 ff.
Shakespeare's Stellung zum Christenthum. (H. Friedlein.) Beweis des Glaubens p. 249 ff.
Shakspere ingeleid in den christelijken kring. (A. S. Kok.) De Portefeuille (Amsterdam) Nr. 23. 24.
Die Clownscenen bei Shakespeare. (P. Sandmann.) Herrigs Archiv LXVII. 279 ff.
„ (Gervinus darüber) „ „
„ (Schmitz „) „ „ 280.
„ (Rümelin „) „ „ 280 ff.
„ (Chambers „) „ „ 281 ff.
John Payne Collier: his Shakespearean Studies. Times. (Sept. 19.)
Daily News. (Sept. 19.)
Shakespeariana p. 22—3.
Salvini's Conception of Cordelia. (Charlotte Porter.) Shakespeariana p. 12-4.
Shakespeare and George Eliot. (Peter Boyne LL. D.) Blackwood's Magazine. (April. No. DCCCX.)
Shakespeare und die Königin Elisabeth. Das Buch für Alle XVIII, p. 287.
Proposed Exhumation of Shakespeare's Bones. Times. (Aug. 30.—Sept. 5.)
Shakespeare's Bones. (A pamphlet by C. M. Ingleby.) (Trübner & Co.)
Protest against the Exhumation. (J. O. Halliwell-Phillipps. Times. (Sept. 5.)
The Exhumation. (Edward Bolly.) Shakespeariana p. 20-1.
„Curst be he that moves my bones“ — a poem. (W. Leighton jr.) p. 1-2.
Dr. Ingleby's Pamphlet. (W. Leighton jr.) p. 60-2.

Digitized by Google

Shakespeare über Geruch. Prof. Dr. Jäger's Monatsblatt II, p. 106.
Shakespeare and Giordano Bruno. Shakespeariana p. 31.
Shakespeare's Grabdenkmal zu Stratford am Avon. Das Neue Blatt p. 511.
Grindon's Shakspere Flora. (Rev. H. Friend). Academy. (July 7.)
Graves of Shakespeare's Family. NQ 6th Series. Vol. VIII. p. 327.
Shakespeare's Immortals. British Quarterly Review. (April No. CCIV).
Mr. Irving's Interpretations of Shakespeare. (E. R. Russell.) Fortnightly Review. (Oct.)
The King's Players (Shakespeare's Company) 1624. (F. E. Fleay.) Athenaeum. (Jan. 20.)
Shakespeare Examinations in Lear. (W. T. Thom.) A pamphlet published at Boston W. S. A.
„ „ „ (Joseph Crosby.) Shakespeariana p. 29.
Salvini's King Lear. (Emma Lazarus.) Atlantic Monthly. (April).
Sheridan's Lear. (Charlotte Porter.) Shakespeariana p. 57-9.
Lilly's Einfluß auf Shakespeare. Ansicht Goodlet's, Boyle's u. Schwan's. Englische Studien VII. p. 206 ff.
Die neueste Shakespeare-Literatur. (David Asher). Blätter für literarische Unterhaltung p. 451.
The Merchant of Venice at Oxford University. Times. (Dec.)
Shakespeare's Monument and Grave Stone. (J.T.Burgess.) Athenaeum. (Nov.3.)
Phipson's Animal Lore of Shakspere. (Rev. H. Friend). Academy. (Oct. 20.)
Shakespeare's Portraits. {(J. S. M.) NQ Vol. VII. p. 125. (J. Parker Norris.) Shakespeariana.
Pseudo-Shakespeare. (R. Genée.) Sonntags-Beilage Nr. 15 zur Vossischen Zeitung.
Shakespeare's Pseudo-Dramas. (A. S. Kok.) De Portefeuille (Amsterdam) Nr. 21. 22.
Did Shakespeare read Clem. Robinson. (J. G. Fleay.) Shakespeariana p. 54.
Shakespeare and Sheridan. (R. G. White.) Atlantic Monthly. (Oct.)
Aus Shakespeare's Selbstbekenntnissen. (Robert Waldmüller.) Magazin für d. Literatur d. In- u. Auslandes p. 398 ff.
Shakespeare's Selbstbekenntnisse. (W.D.) Beilage zur Allgemeinen Ztg. Nr. 76.
Spirit of Shakespeare: Two Sonnets. (George Meredith. Athenaeum. (Febr. 10.)
Eine Uebersetzung des Shakespeare ins Spanische. Herrig's Archiv LXX. 106.
Method of Shakespearean Study. (T. W. Hunt.) Shakespeariana p. 49-51.
Shakespeare's Times and Associates. (Rev. S. Fletcher Williams.) „ p. 38-40.
Shakespeare Collection at Trinity College, Cambridge. (Rev. R. Sinker.) NQ 6th Series, Vol. VII p. 181—2.
Shakspere Talks with Uncritical People. (Constance O'Brien.) Monthly Packet. 3rd Series. Nr. 27. (March.) Nr. 29. (May.)
Henry Irving u. Shakespeare's Viel Lärm um Nichts. (Thomas A. Fischer.) Magazin f. d. Lit. d. In- u. Ausl. p. 213 ff.
Shakespeare's Will. (J. O. Halliwell-Phillipps). Athenaeum. (July 7.)
Wordsworth's Historical Plays of Shakespeare. (Prof. Dowden). Academy (Febr. 10).

Digitized by Google

Nekrologe.

I. Hermann Ulrici

starb am 11. Januar 1884!

Den großen Philosophen und Shakespeare-Forscher, den Mitbegründer und langjährigen Vorsitzenden unserer Gesellschaft, den Herausgeber unserer deutschen Text-Ausgabe, den Verfasser endlich von „Shakespeare's dramatische Kunst“ rühmen zu wollen, wäre vermessen; denn es hieße Klio's Amt vollziehen, welche die irdische Auflösung des Dahingegangenen nicht abgewartet hat, um seinen Namen mit ihrem Griffel zu verewigen.

Wir wollen des Freundes gedenken, der uns weise, tüchtig, mit starker Hand und doch liebenswürdigem Wohlwollen führte, als unser Werk in den ersten Stadien des Werdens und Wollens zu kämpfen hatte. ‘In hoc signo vinces’ — das war unser Aller Gedanke, als wir seinen Namen an der Spitze Derer lasen, welche zusammengetreten waren, um einen Kreis der Jünger des englischen Dichters zu bilden — und wir haben gesiegt!

Seiner Sachkunde, seiner Kraft und Milde, wie dem Gewichte seines Namens verdankten wir es, daß unsere erste kühne Fahrt hinaus in die kämpfenden Wogen eine glückliche ward; und wenn er später dem rastlosen Weiterstreben freudig lächelnd zuschaute, so hatte er ein Recht dazu, sich zu sagen: „Das ist Geist von meinem Geiste!“

Hermann Ulrici ist am 23. März 1806 zu Pfördten in der Niederlausitz geboren. Seine Schulbildung erhielt er in Leipzig und Berlin. In letzterer Stadt und in Halle studirte er vom

Digitized by Google

Jahre 1824 an Jurisprudenz und wurde im Jahre 1827 Auskultator. Gegen Ende des Jahres 1829 jedoch gab der damalige Referendar die juristische Laufbahn auf und widmete sich dem Studium der Geschichte, der Poesie und Kunst. Am 16. Juli 1831 wurde er in Halle zum Doktor der Philosophie promovirt. Im Sommer 1833 habilitirte sich der Verstorbene bei der Universität in Berlin und folgte im nächsten Jahre 1834 dem Rufe nach Halle als außerordentlicher Professor. Seit dieser Zeit hat derselbe ununterbrochen bis an sein Lebensende, also fast 50 Jahre lang, derselben Universität als Lehrer angehört. Im Jahre 1861 wurde Ulrici zum ordentlichen Professor befördert und im Jahre 1867/68 bekleidete er das Amt eines Rector magnificus. Auf Grund seiner hervorragenden Verdienste ernannte ihn 1879 die Accademia delle Scienze e Lettere in Palermo, 1880 die Accademia Reale dei Lincei zu Rom zu ihrem auswärtigen Mitgliede. Unter allgemeiner Betheiligung der Universität und der Studenten feierte der Verstorbene am 16. Juli 1881 das 50jährige Doktorjubiläum, aus welchem Anlaß ihm von der theologischen Fakultät der Dr. theol. honoris causa verliehen wurde.

Ein Nekrolog, welcher mir vorliegt, schließt mit den warmen Worten:

> „In allen Dingen war Ulrici immer durch einen tiefen, sittlichen Zug bestimmt. Er hatte keine Feinde, nur Gegner. Er war immer sittlich groß. Man entsinnt sich, mit welcher Freude man sein Rektorat- und sein Doktor-Jubiläum beging. Der letzte Winter erregte Besorgnisse, und der letzte Tag des Jahres brachte einen schlimmen Schlaganfall. Er hatte immer noch lichte Momente; am Sonnabend Abend um neun Uhr entschlief er, einer der besten Menschen."

Die schönste Grabschrift:

Er hatte keine Feinde!

Und wenn er schied, so hat er sein Bestes zurückgelassen: sein Werk und sein Andenken! Jenes für die Welt, Dies für uns, die wir ihn lieben!

Digitized by Google

II. Mrs. Horace Howard Furness

ist am 30. Oktober 1883 in Wallingford, dem Landsitze ihres Gemahls, gestorben.

Welch ein Verlust! Welch eine Erscheinung!

Eine Frau, der treue Arbeits-Kamerad ihres Gatten, geht Schritt für Schritt neben ihm und schafft nicht nur leichte, untergeordnete Gehilfen-Arbeit — nein! sie wächst empor zum sachkundigen Gefährten, zum berufenen „Kollegen“ ihres Mannes!

Davon zeugen die Bände der Furness-Edition, davon zeugt vor Allem ihre eigene '*Concordance to Shakespeare's Poems.*' —

Es bedarf nicht vieler Worte des Ruhmes für sie! Sie nimmt nicht nur Theil an dem, der den Namen

Horace Howard Furness

schmückt — nein! sie hat ihn wachsen gemacht, diesen Ruhm, und hat ihr gutes eigenes Theil daran, und der beklagenswerthe Zurückgebliebene wird, wenn auch geringen, so doch einigen Trost in dem Bewußtsein finden, daß seiner Gattin Gedenken leben bleiben muß, so lange es einen Shakespeare-Kultus giebt!

Digitized by Google

III. J. Payne Collier

ist am 17. September 1883, 94 Jahr alt, gestorben.

Der Psalmist sagt vom irdischen Leben: „.... und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen!"

Auf Wenige besser, als auf den Dahingegangenen, läßt sich dieses Wort anwenden — er hat ernst und hart gearbeitet, und ihm ist mehr Mühe als Anerkennung geworden; aber die Zukunft wird dankbarer sein, als die Gegenwart es war, und wird ihm den hohen Platz anweisen, den er sich ehrlich erworben hat.

Im I. Bande des Jahrbuches habe ich (pag. 205—210) ein so ausführliches Bild seiner wissenschaftlichen Persönlichkeit und Bedeutung gegeben, daß eine Hinweisung darauf jedes weitere Wort an dieser Stelle entbehrlich macht.

IV. Dr. L. Riechelmann,

Direktor des Realprogymnasiums zu Thann im Elsaß, der Herausgeber verschiedener Shakespeare-Stücke, hauptsächlich für den Lehrgebrauch, sowie auch des Werkes '*Lamb's Tales from Shakespeare*', ist am 13. Juli 1883 gestorben.

Die Shakespeare-Gemeinde ist nicht reich genug an tüchtigen Kräften, um die Arbeitsleistung einer so bewährten Hand ohne Klage verlieren zu können. Der Verstorbene war Mitglied unserer Gesellschaft, und so trauern wir auch um den Kollegen.

Digitized by Google

V. Miss Jeane Rochfort Smith,

eine tüchtige Shakespearianerin, welche für die „New Shakspere Society“ an einem *'Four-Text Hamlet'* arbeitete, ist beklagenswerther Weise im Alter von 22 Jahren an den Folgen von Brandwunden gestorben, die sie selbst sich durch Wegwerfen eines brennenden Streichholzes, das ihre Kleider in Brand setzte, zugefügt hatte.

VI. Arthur Hager.

Der Verstorbene war einige Jahre Mitglied unserer Gesellschaft. Er hat gewiß geglaubt, eine Pflicht zu erfüllen, als er einen Familien-Shakespeare, in katholischem Sinne bearbeitet, herausgab.[1]) Hager (geboren 21. April 1835 zu Altenburg) war jedoch kein geborener Katholik, sondern wurde erst 1873 katholisch, nachdem er vorher Gymnasiallehrer in Hildesheim und in Schwerin (1862—71) und Pastor in Rambow in Mecklenburg (1871—73) gewesen war. Er starb am 6. August 1883 zu Breslau, wo er 1873 die Leitung der katholischen „Schlesischen Volkszeitung“ übernommen hatte.

[1]) Shakespeare's Werke. Für Haus und Schule deutsch mit Einleitungen und Noten bearbeitet von A. Hager. Bd. 1—6. Freiburg im Breisgau 1877—78. 8°.

Digitized by Google

Miscellen.

I. Shakespeare's Gebeine.

„Der Vorschlag sie auszugraben, betrachtet in seiner möglichen Beziehung zu seinen Abbildungen. Illustrirt durch Beispiele von Besuchen der Lebenden bei Todten. Von C. M. Ingleby, L. L. D., V. P. R. S. L., Ehrenmitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und Life-Trustee von Shakespeare's Geburtsort, Museum und New Place at Stratford-upon-Avon. London, Trübner & Co. 57—59 Ludgate Hill. 1883."[1])

Der Gegenstand ist zu häufig behandelt, und hier durch einen zu hervorragenden Namen vertreten, als daß es nicht redaktionelle Pflicht wäre, dem deutschen Publikum Kenntniß davon zu geben. Mr. Ingleby hat mir seine Genehmigung zur Uebersetzung ertheilt.

Das Gefühl, welches die Ueberlebenden bei der Bestattung ihrer Todten leitet, und welches sich in einer Beziehung auf einen Aberglauben gründet, ist andererseits ein lobenswerther Ausfluß allgemeiner Menschlichkeit. Nämlich das Verlangen, das Gedächtniß an vergangenes Verdienst zu ehren und die „geheiligten Reste" durch die Errichtung eines Grabmals zu schützen, damit es ein sichtbares Zeichen der Achtung vor dem Todten sei und jenen Pilgern zum Sammelplatz diene, welche kommen, ihm ihre Ehrfurcht zu bezeugen — dieses Gefühl errichtet Gedenktafeln auf unsern Kirchhöfen, und ruhmreiche Bildwerke, die noch heute so viele Begräbnißplätze vor Entweihung und unsere alten Gräber vor Belästigung gedankenloser, neugieriger und gewinnsüchtiger Leute bewahren.

Ein anderes Gefühl aber, dem vorigen verwandt, kann uns bei passender Gelegenheit auch anreizen, die Gebeine großer Männer wieder auszugraben, um ihnen eine passendere und ehrenvollere Ruhestätte zu gewähren. Das Hôtel des Invalides in Paris und die Basilika von San Lorenzo fuori le mura in Rom verdankt solchem Gefühle den Besitz von Reliquien, welche diese Gebäude zum natürlichen Sammelplatz für Pilger und Touristen machen. Es hieße überflüssige Worte machen, wollten wir weitere Beispiele anführen, um zu beweisen, daß die einfache Thatsache der Ausgrabung und Wiedereinsargung von Gebeinen großer Menschen in bestimmten Fällen allgemein als ein zu rechtfertigendes Verfahren gilt, nicht als eine Entweihung jenes ehrenhaften menschlichen Gefühls, welches die Grabstätten hütet und heiligt. Auch jüngst war es nicht die Sorge, heilige Gefühle zu verletzen, welche die Ueberführung von William Penn's Leiche nach Pennsylvanien hinderte; es unterblieb einfach, weil man fand, daß sie in seinem Heimathlande passend bestattet sei.

---

[1]) Welchen Staub — sit venia verbo — diese Angelegenheit aufgerührt hat, beweist folgendes Verzeichniß:

Stratford-upon-Avon Herald 7. 9. 1883: The proposed Exhumation of Shakespeare's Remains. — Opinions of the London Press; zwei Notizen resp. Proteste in Daily News; ferner Aufsätze aus dem Daily Telegraph; Daily Chronicle; Briefe von Halliwell, vom Herausgeber der Shakespeariana und mehreren Anderen.

Demnächst Abhandlungen aus Morning Post, Standard, Daily Telegraph, Birmingham Daily Gazette, Birmingham Weekly Post etc.

Auch hiervon befindet sich eine Sammlung in der Weimarer Sh.-Bibliothek.

Digitized by Google

Noch ein anderes an sich ehrenhaftes Motiv kann im selben Falle maßgebend werden und widerstreitet dem Ebengesagten nicht, kann aber nur bedingungsweise mit ihm in Einklang gebracht werden: nämlich der Wunsch, durch Ausgrabung eine vernünftige oder wichtige Streitfrage, die begrabene Person während ihres Lebens betreffend, zu lösen. Deshalb wird es als berechtigt anerkannt, eine vor Kurzem beerdigte Leiche zu exhumiren, sei es, um die Todesursache zu erkennen, oder um die bestrittene Identität festzustellen. Bei einem längst Verstorbenen gilt es gewöhnlich auch als erlaubt, die Leiche auszugraben, um Merkzeichen zu entdecken, die die Zeit nicht ganz vernichtet hat. Diese betreffen seine persönliche Erscheinung, die Größe und Form seines Kopfes und die charakteristischen Züge seines Gesichts.

Gegen Dieses als gegen einen Eingriff in die Grabesruhe oder als Beeinträchtigung der Rechte des Todten oder aus verwandtschaftlichen Gefühlen zu protestiren, dürfte selbst für den Pietätvollsten und Skrupulösesten kaum zulässig sein. Wenn Jemand seit langen Jahren im Grabe ruht, so werden durch die Ausgrabung wohl in den seltensten Fällen verwandtschaftliche Gefühle verletzt, und was seine Rechte betrifft, wenn von solchen überhaupt die Rede sein kann, so dürfen wir sicherlich das Recht dazu zählen, den Verdacht, unangenehme persönliche Defekte gehabt zu haben, die ihm durch Bosheit von Kritikern, oder durch Unfähigkeit von Malern und Bildhauern imputirt sind, zurückzuweisen, wenn seine Reste noch genügend erhalten sind. Mit einem Worte: wir schulden den Todten mehr als nur eine ungestörte Grabesruhe bis zu dem Zeitpunkte, wo seine Gebeine nicht mehr von der Erde, in der sie bestattet sind, unterschieden werden können; und diese Schuld zu zahlen soll uns keine sogenannte Heiligkeit des Grabes hindern.[1])

Der andere Fall von Exhumation und feierlicher Wiederbestattung, welchen ich für genügend wichtig halte, um hier von ihm zu berichten, betrifft den großen Raphael. Bei ihm war der Grund nicht, wie bei Schiller, nämlich seine Gebeine einer würdigeren Ruhestätte zu übergeben, auch nicht, wie bei vielen anderen Fällen, einer krankhaften Neugierde zu genügen, sondern es mußte die Frage der bestrittenen Identität zum Austrage kommen. Dadurch hat der Fall Raphael eine besondere Beziehung zu dem hier Berührten. Ich ziehe das Folgende aus Mrs. James' „Lives of Italian Painters“ ed. 1874 p. 258 aus.

„Im Jahre 1833 entstand unter den römischen Alterthumsforschern ein heftiger Streit in Betreff eines menschlichen Schädels, welcher, ohne sich auf irgend eine Autorität zu stützen, eine von Alters her angenommene Ueberlieferung ausgenommen, in der Akademie von St. Lukas als Raphael's Schädel bewahrt und ausgestellt wurde. Einige äußerten sogar Zweifel hinsichtlich des Orts seines Grabes, ob- gleich das Zeugniß von Zeitgenossen diesen Punkt festzustellen scheint. Die päpstliche Regierung und das Kapitel der Kirche della Rotonda (i. e. des Pantheon) erlaubten einige Nachforschungen, um die Angelegenheit feststellen zu können, und am 14. Sept. desselben Jahres wurden, nachdem fünf Tage damit zugebracht, die Pflasterung an verschiedenen Stellen zu entfernen, die Gebeine Raphaels in einem Gewölbe hinter dem Hochaltar entdeckt und als die seinigen durch unbestreitbare Belege anerkannt. Nachdem sie untersucht worden und von dem Schädel und der rechten Hand ein Abguß genommen war, wurde das Skelett öffentlich in einem Glaskasten ausgestellt, und Tausende strömten in die Kirche, um es anzusehen. Am 18. Oktober 1833 fand eine zweite feierliche Beisetzung statt. Die Gebeine wurden in einen Sarg von Fichtenholz gelegt, dieser dann in einen marmornen Sarkophag gethan, den Papst Gregor XVI. geschenkt, und im Beisein von mehr als dreitausend Zuschauern, unter denen alle Künstler, die Offiziere der Garnison und andere hochgestellte Personen aus Rom sich befanden, ehrfurchtsvoll in die frühere Gruft gesenkt.“

Dieses Vorkommniß, wie wir im Folgenden zeigen werden, ist unser bester Beweis, daß eine sentimentale Achtung vor verstorbener Größe uns nicht abzuhalten braucht, eines großen Mannes Reste respektvoll zu untersuchen, wo

---

[1]) Es folgt hier eine sehr ausführliche Schilderung in Bezug auf Schiller's Gebeine; wir lassen sie natürlich, als allgemein bekannt, fort.


Digitized by Google

immer eine solche Untersuchung geeignet ist, eine Frage zu entscheiden, welche der allgemeinen Geschichte nicht gleichgiltig ist.

Toland erzählt, daß Milton's Leiche am 12. Nov. 1674 „nach der Kirche von St. Giles bei Cripplegate übergeführt worden ist, wo er in dem Chor begraben liegt, und wo die Pietät seiner Bewunderer binnen Kurzem ein Monument aufführen lassen wird, das seiner Größe und der Beförderung der schönen Wissenschaften unter König Wilhelm's Regierung entspricht."[1]) Es scheint, daß man seine Leiche neben die seines Vaters legte. Eine einfache Steinplatte deckte deckte das Grab. Diese wurde (wenn Aubrey's Bericht glaubwürdig ist) 1679 entfernt, als man die beiden Stufen, die zum Altar führen, aufbaute; die Ueberreste blieben jedoch sechszehn Jahre ungestört. In einem kleinen Buch von Philipp Neve Esqre (zwei Auflagen desselben wurden in einem Jahre veröffentlicht) wird berichtet, daß am 4. Aug. 1790 Milton's Sarg herausgenommen und seine Gebeine am 4. und 5. desselben Monats ausgestellt worden seien. Der große Herausgeber von Shakespeare, Mr. George Steevens, der gerechterweise die beabsichtigte, nicht ausgeführte Schmach brandmarkte, welche royalistische Marodeurs dem großen Puritaner-Dichter anthun wollten, überzeugte sich, daß die Leiche die einer Frau, und um mehrere Jahre jünger sei als Milton's. So war es die Vorsehung oder gutes Glück, welches den Hauptheil des ruchlosen Vorhabens vereitelte. Steevens' Versicherung gestattet anzunehmen, daß Mr. Philipp Neve's empörte Verwahrung nicht der einzelnen Frage, sondern mehr dem Allgemeinen gilt, und daß Milton's „heilige Reste noch ungestört in ihrem friedlichen Schreine ruhen." Ich habe dieses Beispiel angeführt, um zu zeigen, welcher Art die Handlung sein müßte, die ich verdammen und ebenso kräftig zurückweisen würde, wie Mr. Philipp Neve oder George Steevens. Eines Mannes Gebeine nach irgend welchem Zeitverlaufe ausstellen, in der Absicht, sein Andenken zu verunglimpfen, oder aus öffentlicher Schaustellung seines Staubes Gewinn ziehen, verdient ungemessenen und absoluten Tadel, und jede vernünftige Maßregel müßte ergriffen werden, Dergleichen unmöglich zu machen.

Noch ein Beispiel, wie tadelnswerth der Gebrauch ist, das Grab eines großen Feindes zu plündern. Oliver Cromwell wurde nach Aussagen völlig glaubwürdiger Augenzeugen auf dem Schauplatz seines großen Sieges beigesetzt, auf dem Felde von Naseby. Wie es heißt, stahl irgend ein royalistischer „Philister" den einbalsamirten Kopf des großen Protektors. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts fand er seinen Weg nach London und wurde Nr. 5 Mead Court, Old Bond Street, ausgestellt.[2]) Sir Joshua Reynolds soll ihn im Sept. 1786 an sich gebracht haben, und jetzt oder vor Kurzem bildete er einen Theil der Sammlung von Mr. W. A. Wilkinson von Beckenham. In einem der „Additional Manuscripts" im British Museum heißt es unter dem Datum vom 21. April 1813, es sei „heute morgen angeboten worden, den Schädel nach Soho Square zu bringen, um ihn Sir Joseph Banks zu zeigen. Dieser bat, man möchte ihn mit dem Anblick der Ueberreste des alten infamen Republikaners verschonen; schon die bloße Nennung seines Namens bringe sein Blut in Wallung." Vor vierzig Jahren wurde das Anerbieten wiederholt mit demselben Erfolg. „Welch ein entzückendes Beispiel des Genus Tory war doch Banks." Schließlich ist es beruhigend zu wissen, daß er bei dieser Gelegenheit doch Recht hatte; denn wenn dieser Kopf auch zweifellos den Protektor in Tyburn vertrat und später auf die Spitze von Westminster Hall gesteckt wurde, so ist es doch fast feststehend, daß es nicht der von Oliver Cromwell gewesen. Seine Gebeine modern wahrscheinlich friedlich in dem unbekannten Grabe auf Naseby's Feld.[3])

Noch ein Beispiel von Raub am Grabe eines berühmten Mannes, durch den Aberglauben von Vielen und das Gelüst eines Einzelnen veranlaßt, will ich anführen. Swedenborg war in der Gruft der schwedischen Kirche in Prince's Street am 5. April 1772 begraben worden. Um den Streit zu beendigen, ob Swedenborg wirklich todt und begraben sei, wurde der hölzerne Sarg 1790 geöffnet und der bleierne über der Brust angesägt. Einige Tage darauf besuchte eine Gesellschaft

1) The Life of Milton, London 1699 p. 149.
2) Morning Chronicle, March 18, 1799.
3) S. Notes and Queries, 1. S. XI 496 und XII 75.

Digitized by Google

Swedenborgianer die Gruft. „Verschiedene Reste", sagt White: Life of Swedenborg ed. 1868 p. 675, „wurden mitgenommen. Dr. Spurgin hat mir erzählt, er besitze den Knorpel eines Ohres. Der Luft ausgesetzt, zerfiel das Fleisch rasch zu Staub und für spätere Besucher blieb nur das Skelett übrig." Bei einem Begräbniß 1817 in Granholm sah ein Offizier der schwedischen Marine, daß der Sargdeckel von Swedenborg lose hing; er stahl den Schädel und bot ihn unter Londoner Swedenborgianern aus, aber keiner wollte ihn kaufen. Dem Geistlichen der schwedischen Kirche, Dr. Wählin, gelang es, was er für den gestohlenen Schädel hielt, zurück zu bekommen. Er ließ ihn abformen und legte ihn 1818 wieder in den Sarg zurück. Der Abguß, welchen man zuweilen in phrenologischen Sammlungen findet, ist augenscheinlich nicht nach Swedenborg; man meint, es sei ein kleiner weiblicher Schädel.

In der letzten Zeit von Georg III. Regierung wurde ein Mausoleum in dem Grabhause des Schlosses zu Windsor errichtet. Nach seiner Vollendung im Frühling des Jahres 1813 wurde beschlossen, einen Durchgang nach der St. Georgs-Kapelle zu machen. Bei dem Bau desselben wurde zufällig eine Oeffnung in eine der Mauern, welche die Gruft Heinrich's VIII. umschließt, gebrochen, durch welche die Arbeiter drei Särge sehen konnten, von denen einer mit einem schwarzsammtnen Leichentuch behangen war. Es war bekannt, daß Heinrich VIII. und die Königin Jane Seymour in diesem Gewölbe beigesetzt waren, aber in Betreff des Begräbnißortes von Karl I. war man in Zweifel, weil Lord Clarendon versichert hatte, daß das Suchen nach dem Sarge des verstorbenen Königs, den man in der Westminster-Abtei beisetzen wollte, fruchtlos geblieben sei. In seinen „Essays and Orations 1831" schildert Sir Henry Halford die Untersuchung des verhüllten Sarges folgendermaßen:[1]) „Als man dem Prinz-Regenten den Vorfall mittheilte, sah Se. Kgl. Hoheit sogleich ein, daß ein zweifelhafter Punkt in der Geschichte durch das Oeffnen der Gruft aufgeklärt werden könne; und deshalb befahl Se. Kgl. Hoheit, daß bei der ersten passenden Gelegenheit Nachforschungen gemacht werden sollten. Dies geschah am 1. April 1813, dem Tage nach der Beerdigung der Herzogin von Braunschweig, in Gegenwart Sr. Kgl. Hoheit, welcher dadurch die respektvollste Behandlung und Sorgfalt für die Ueberreste des Todten gewährleistete. Se. Kgl. Hoheit waren begleitet von Sr. Kgl. Hoheit dem Herzog von Cumberland, dem Grafen Münster, dem Dean of Westminster, Benjamin Charles Stevenson Esq. und Sir Henry Halford."

Die Oeffnung der Gruft wurde erweitert, diese untersucht und der verhüllte Sarg — er war von Blei und trug die Inschrift: „King Charles 1648" — wurde am Kopfende geöffnet. Ein zweiter Sarg aus Holz kam zum Vorschein und dann die Leiche, welche sorgfältig in Wachstuch gewickelt war, in dessen Falten man, wie es schien, viel von einer salbigen oder fettigen Masse, die mit Harz gemischt war, hineingelassen hatte, um so weit als möglich die Luft abzuschließen. Der Sarg war ganz gefüllt, und weil das Wachstuch sehr zäh war, so hatte man große Schwierigkeit, es gehörig von den Theilen, die es umhüllte, loszulösen. Wo die salbige Masse eingedrungen, war die Trennung leicht und als man es abgenommen hatte, zeigte sich ein korrekter Eindruck der Gesichtszüge in der Masse.[2]) Endlich war das ganze Gesicht freigelegt. Die Haut war dunkel und farblos; Stirn und Schläfen hatten wenig von der Muskelsubstanz verloren, der Nasenknorpel war verschwunden; aber das linke Auge war in dem Moment der Enthüllung offen und voll, doch verschwand es fast plötzlich. Der spitze Bart, für die Zeit von König Karl's Regierung charakteristisch, war vollkommen erhalten. Die Gesichtsform war oval; viele Zähne und das linke Ohr war durch die Zwischenlage von Fettmasse in dem Wachstuch intakt geblieben.

Der Kopf war abgetrennt und wurde noch einmal zur Besichtigung emporgehoben und nach sorgfältiger Prüfung, nach Aufnahme einer Skizze und nach vollständiger Feststellung der Identität augenblicklich in den Sarg zurückgelegt, darauf dieser verlöthet und wieder in die Gruft gebracht. Von

---

1) An Account of what appeared on opening the Coffin of King Charles the First in the vault of Henry VIII in the Tomb House, St. George's Chapel, Windsor, on the First of April MDCCCXIII.

2) Es scheint, die Untersuchenden haben es unterlassen, diese fettige Masse zu benutzen um nach derselben einen Gypsabguß zu machen. Wie wir sehen werden, haben Die, welche andere ähnliche Untersuchungen vorgenommen haben, sich derselben Unterlassungssünde schuldig gemacht.

Digitized by Google

den andern zwei Särgen war der größere ungefähr in der Mitte eingeschlagen, und das Skelett Heinrich's VIII. mit Barthaaren am Kinn war sichtbar. Der andere Sarg blieb unberührt, wie er gefunden war. Keiner dieser Särge trug eine Inschrift.

In dem Appendix von Allan Cunningham's „Life of Burns"[1]) lesen wir von einer Untersuchung des Grabes des Dichters, die gleich nach der Veröffentlichung jenes Werks vorgenommen wurde. Als man Burns' Mausoleum im März 1834 öffnete, um die Leiche seiner Wittwe beizusetzen, erhielten einige Bewohner von Dumfries von dem nächsten Anverwandten der Verstorbenen die Erlaubniß, einen Abguß von dem Schädel des Dichters zu machen. Dies geschah in der Nacht vom 31. März zum 1. April. Der Arzt Mr. Archibald Blacklock beschreibt das Ergebniß wie folgt: „Die Schädelknochen waren nach jeder Richtung unverletzt, mit Ausnahme einer kleinen Erosion an der Hirnscheidewand und wurden von den Nähten zusammengehalten etc. Nachdem wir unsere Absicht ausgeführt (nämlich einen Gypsabguß des Schädels zu machen; wir hatten ihn erst von allen Sandtheilchen gereinigt), wurde der sicher in einer bleiernen Kapsel geborgene Schädel wieder der Erde, genau an derselben Stelle, an der er gefunden, übergeben. Archd Blacklock."

Das letzte Beispiel, welches ich anführen werde, betrifft Ben Jonson's Schädel. Hierüber schreibt Lieut.-Col. Cunningham: „Als Knabe war ich mit der Abtei vertraut und erinnere mich genau der viereckigen Platte von blauem Marmor, 14 Zoll im Quadrat, mit der Inschrift: „O Rare Ben Jonson", welche des Dichters Grab bezeichnete. Während Buckland Dean war, mußte der Platz geöffnet werden, um den Sarg von Sir Robert Wilson einzulassen, und der Dean schickte seinen Sohn Frank, jetzt als beliebter Schriftsteller über Naturwissenschaften gut bekannt, um nachzusehen, ob er irgend Etwas entdecken könnte, was die Annahme, Jonson sei in aufrechter Stellung beerdigt, bestätige. „Die Arbeiter fanden", erzählt er uns, „einen sehr zerfallenen Sarg, welcher nach der Lage der Gebeine zu urtheilen, ursprünglich aufrecht gestanden haben muß. Spice, der Todtengräber, gab mir den gefundenen Schädel als den von Ben Jonson, und ich trug ihn gleich in des Deans Studirzimmer. Wir untersuchten ihn gemeinschaftlich und gingen in die Abtei zurück und legten ihn wieder sorgfältig in die Erde. 1859, als man John Hunter's Sarg nach der Abtei überführte, mußte derselbe Ort aufgegraben werden, und Mr. Frank Buckland brachte wieder Jonson's Schädel in Sicherheit, indem er ihn im letzten Augenblick auf den Sarg des großen Chirurgen legte." So weit gut! Aber nicht lange danach wurde in der Times behauptet, daß der Schädel von Ben Jonson im Besitz eines blinden Herrn in Stratford-upon-Avon sei. Hierauf forschte Herr Buckland weiter nach, und er erzählt uns mit größter Seelenruhe, er habe sich überzeugt, daß der Schädel, welchen er zweimal so sorgfältig behütet (eine schöne Sorgfalt! er hat ihn weder gemessen, noch skizzirt!) gar nicht Jonson's Schädel gewesen sei; daß ein Mr. Ryde ihm beide Mal durch Hinlegen und Wegnehmen zuvorgekommen sei, und daß der Warwickshirer Reklamant ein dritter Schädel sei. Mr. Ryde hat beobachtet, daß er bei der zweiten Grabesöffnung entwendet worden ist. Mr. Buckland ist wissenschaftlicher Naturforscher und begeisterter Verehrer John Hunter's, des gewissenhaftesten Beobachters. Nun höre man, was einem solchen Mann bei solcher Gelegenheit genügt. Er hatte Unrecht und Mr. Ryde Recht, weil Mr. Ryde seinen Schädel mit rothen Haaren schildert; und in „Aubrey's Lives of Eminent Men" „finde ich für jeden Mediziner genügende Beweise, um zu dem Schlusse zu kommen, daß Ben Jonson aller Wahrscheinlichkeit nach rothe Haare gehabt, wenn die Thatsache auch nicht ausdrücklich versichert wird." Nicht ausdrücklich versichert! Gewiß nicht! In der That ist alles, was Aubrey über die Sache sagt: „Er hatte, oder vielmehr, er hatte einst eine klare, helle Hautfarbe gehabt" (Lives II, 414). Und Dergleichen behauptet Jemand, nachdem wir durch des Todten eigene Feder und verschiedene Bilder wissen, daß sein Haar schwarz war wie des Raben Fittig! Außerdem starb er im Alter von 65 Jahren, und wir können annehmen, die wenigen übrig gebliebenen Locken waren weder roth noch schwarz, sie hatten die Farbe

---

[1]) Works of Robert Burns: Bohn 1842.

Digitized by Google

„der hundert grauen Haare“, von denen er, als den übriggebliebenen, achtzehn Jahre vor seinem Tode redet. Mr. Buckland's Bericht, eines der unterhaltendsten kleinen Bücher, das wir kennen, befindet sich in der IV. Serie der „Curiosities of Natural History.“ [1])

Uebersieht man die verschiedenen Vorfälle bei den eben angeführten Beispielen von Exhumationen, so sind die beiden letzten sicher am Auffallendsten. Daß ein berühmter Mann der Wissenschaft und sein Sohn, der zu der Zeit schon Naturforscher gewesen sein muß, zusammen solch unerhörten Mißgriff begehen, Ben Jonson's Schädel nur zu betrachten und sich nicht einmal die Mühe nehmen, ihn zu messen oder zu zeichnen, würde unglaublich sein; aber Beide sind todt und haben nie eine Berichtigung publizirt. Nicht weniger unglaublich scheint es, daß die Swedenborgianer, welche sich im Besitz des Schädels ihres Stifters glaubten, keine Beschreibung seiner Form und Größe hinterlassen haben sollten. Ehe ich den Hauptpunkt dieses Aufsatzes in Angriff nehme, nämlich die Frage erörtere, ob wir nicht versuchen sollten, Shakespeare's Schädel wiederzuerlangen, kann ich erwähnen, daß die Reste des großen Philosophen, den so Viele für Shakespeare selbst halten, oder vielmehr für sein Alter Ego, nicht ungestört in ihrem Grabe in der St. Michaels-Kirche, St. Albans, ruhen durften. Thomas Fuller erzählt in seinen „Worthies“ Folgendes: „Ich habe gelesen, daß sein Grab gelegentlich (!) geöffnet und sein Schädel (ein Gegenstand der Verehrung für jeden Gebildeten) von einem gewissen King, Doktor der Physik, verhöhnt und verächtlich behandelt worden sei. Aber er, der den Todten verlacht hat, ist seitdem zum Gespött der Lebenden geworden.“ Die Anführung des Ebengesagten durch einen Korrespondenten der „Notes and Queries“ [2]) hat Mr. C. Le Poer Kennedy von St. Albans [3]) zu einem Bericht über die Nachforschung nach Bacon's Gebeinen, die bei Gelegenheit der Beerdigung des letzten Lord Verulam angestellt wurden, veranlaßt. „Eine Scheidewand wurde eingerissen und die Untersuchung der Gruft wurde bis zu dem unmittelbar unter dem Grabmal befindlichen Theile ausgedehnt, man fand aber keine Ueberreste.“ Andererseits besitzen wir den Bericht seines ausdrücklichen Wunsches, an der Stelle beigesetzt zu werden. Ich fürchte, daß der Doktor, von dem es heißt, er sei zum Gespött der Mitlebenden geworden, ihrem Gedächtnisse entschwunden ist.

Von den vielen Protesten gegen den Akt der Exhumation wähle ich den von Capel Lofft aus, weil er für die übrigen typisch ist. Er schreibt: „Es wäre wünschenswerth, daß weder Aberglaube, Affektation, müssige Neugier, noch Geiz so häufig in die Stille des Grabes eindrängen. Weit entfernt, den großen Todten zu entehren, beleidigt es vielmehr die gemeinsame Natur der Menschheit und den letzten traurigen Zustand, in welchem unsere gegenwärtige Existenz endet. Staub und Asche können uns keine Aufklärung geben, ob Schönheit, Geist oder Tugend dem lebendigen Leibe innewohnte. Ein Zahn von Homer oder Milton unterscheidet sich in Nichts von dem eines gewöhnlichen Sterblichen, noch gibt uns ein Knochen Alexander's oder des Bucephalus Aufschluß über ihre Natur. Für die Todten ist es gleichgiltig, den Lebenden ist es weder heilsam, noch bessert es sie. Der Anstand und eine Art natürlicher Sympathie werden verletzt; und wenn Dergleichen auch nicht den Verstand überwältigen darf, so sollte Unverstand ohne Zweck nicht an seine Stelle treten.“ Dem richtigen Gefühl zum Trotz, welches sich in diesem Auszug bekundet, genügt er, um Capel Lofft als Philister zu brandmarken. Wir wollen diese sehr beredten Auslassungen kurz ins Auge fassen. Ich stimme aus vollem Herzen mit ihm überein, sein Wunsch möge sich erfüllen, daß weder Aberglaube, noch Affektation (was soll das heißen?), müssige Neugier oder Geiz die Ursache zur Störung der Reste der Todten sein mögen; doch muß ich in Abrede stellen, daß Staub, Asche, Knochen oder Zähne uns Nichts sagen könnten; auch daß die respektvolle Untersuchung jener Reste für die Ueberlebenden weder wohlthätig noch erziehlich werthvoll seien. Jener Philister würde ohne Zweifel den Schädel

---

[1]) Einleitende Bemerkung zu Cunningham's größerer Ausgabe von Ben Jonson's Werken, p. XVIII—XX. Weitere Beispiele in God's Acre von Mrs. Stone, 1858, C. XIV, und Notes and Queries 6. S. VII, 161.

[2]) 2. S. p. 354. [3]) Ibid. IX, 132.

Digitized by Google

oder die Knochen zurückweisen, oder würde aus dem Staub Heu machen, ebenso wie Peter Bell eine Primel nur für blühendes Unkraut ansah. Von welchem Werthe das ist, was uns die Knochen oder das Unkraut bringen, hängt einzig und allein vom Empfänger ab. Die Shakespeare und Goethe, die Owen und Huxley würden ihre Sprache verstehen, während Leute vom Schlage Capel Lofft's nur über Schmutz und Unrath schreien würden. Wie wahr ist der Spruch von Sir Oliver Mar-Text: „Dem Weisen sind alle Dinge weise!" In dem Fall Schiller sprach der Schädel für sich selbst und verlangte Schiller's Schädel zu sein. Wie im 37. Kapitel des Hesekiel sammelten sich die Knochen um ihr Haupt und äußerten sich in verständlicher Weise. Die Zähne legten Zeugniß ab; wenigstens die Lücke von dem einen, der im Kiefer fehlte, bewies, daß dies der Kiefer sei, den Schiller dem Zahnarzt übergeben. In Raphael's Fall enthüllte der Schädel die ungerechtfertigten Ansprüche untergeschobener Reliquien und vertrieb thörichten Aberglauben. Auf den Fall Dante hat man sich bezogen, als betreffe es die Exhumation. Aber trotz der Anstrengungen der Florentiner, die Gebeine ihres großen Dichters zurück zu erlangen, ruhen sie noch in ihrem Grabe in Ravenna, wo sie gleich nach seinem Tode beigesetzt worden sind.

Es steht außer Frage, daß Shakespeare's Schädel, könnten wir ihn nur annähernd in dem Zustand, den er zur Zeit der Beerdigung hatte, finden, von noch größerem Interesse und Werth sein würde. Er müßte wenigstens zwei streitige Punkte an der Stratforder Büste aufklären; er würde für den Droeshout'schen Holzschnitt und für das halbe Dutzend Oelbilder, die als Porträts von Shakespeare gelten, die Probe sein. Ueberdies würde er die Ansprüche der Kesselstadter Todtenmaske endgültig entscheiden, und wir würden wissen, ob Gerard Johnson wirklich nach der „flying mould" arbeitete, als er die Büste modellirte. Auf jeden Fall könnte der Schädel negatives Zeugniß ablegen; aber es ist sogar wahrscheinlich, daß er positiver Beweis zu Gunsten der Büste und ein oder des anderen Porträts, am Ende auch der Todtenmaske wäre. — Und warum, frage ich, sollte kein Versuch gemacht werden, den Schädel aufzufinden? Warum sollten die Behörden von Stratford, denen diese Broschüre zugeeignet ist, warum sollten sie nicht selbst eine respektvolle Untersuchung der Stelle, wo Shakespeare begraben liegt, oder wo man sein Grab vermuthet, unternehmen? Zwei Gründe sind für die Enthaltung angegeben: 1) Die Empfindung, welche es den Menschen wünschenswerth macht, die Reste der Verstorbenen ungestört im Grabe zu lassen; 2) das Verbot, welches in den vier auf Shakespeare's Grabstein gemeißelten Versen enthalten ist. Den ersten Einwurf habe ich genügend zurückgewiesen; was den letzteren, die Warnungszeilen, betrifft, so habe ich den Wunsch, sie durchaus zu respektiren, sei es, daß sie von dem Dichter selbst herrühren, wie Mr. William Page und Viele vor ihm glaubten, oder der Feder Ben Jonson's oder einem geringeren Schriftsteller ihren Ursprung verdanken (welch letztere Annahme für mich wahrscheinlicher ist). Nicht weil Shakespeare's Fluch mich ängstigt, sondern weil ich meine, die Verse entstanden aus natürlicher und lobenswerther Furcht. Ich zweifle ebensowenig daran, das ‛moves' in der Vierzeile statt ‛removes' steht, wie daß ‛stones' ‛gravestones' heißen soll. Diese merkwürdigen Zeilen verdanken, meiner Ansicht nach, ihre Entstehung der Befürchtnng, Shakespeare's Gebeine könnten ebenso gut wie die so vieler Vorgänger, in das unmittelbar nebenan liegende Beinhaus gebracht werden. Und so deute ich den Sinn dieser Zeilen nicht als ein Verbot gegen die Untersuchung des Grabes aus wissenschaftlichem oder historischem Interesse, sondern um die Gruft gegen einen Eingriff zu schützen, der dazu dienen sollte, irgend welchem lokalen Ritter oder Squire oder Squirelein Platz zu schaffen, weil man diesen für einen würdigeren Bewohner des Chorraumes hielt. Shakespeare's Leiche ist am Donnerstag, dem 25. April 1616 (a. S.), zu Grabe geleitet und zweifellos hat sein Schwiegersohn, Dr. John Hall, alle Anordnungen getroffen und alle Ausgaben bestritten. Es fehlt uns jede Sicherheit dafür, daß das Grab seitdem verschlossen geblieben ist. Im Gegentheil, es existirt eine leise Spur eines Beweises für Durchforschung desselben, und mich würde es niemals in Erstaunen setzen, erführe ich, Shakespeare's Schädel sei entwendet. Vielleicht leben noch Leute unter uns, die ein Interesse daran haben, Shakespeare's Gebeine in dem Moder, in dem sie liegen, zu belassen.

Digitized by Google

Sei dem wie ihm wolle. Im Jahre 1796 ist in das Grab eingebrochen, als man unmittelbar daneben eine Gruft auswarf, und vor noch nicht funfzig Jahren wurde die Platte über dem Grabe, weil sie unter das Niveau der Pflasterung gesunken, entfernt, die Oberfläche geebnet und ein neuer Stein über die Stätte gefügt. Ich glaube, es ist außer Zweifel, daß der ursprüngliche Stein ebenso wenig Shakespeare's Namen trug, wie sein Nachfolger; aber nicht zweifellos ist es, daß die vier Zeilen auf dem neuen Stein in genau derselben Reihenfolge stehen wie auf dem alten.[1]) Ich möchte hinzufügen können, es habe bei diesen zwei Eingriffen sein Bewenden gehabt. Ein angestellter Maurermeister hat mir aber versichert, ein anderer Maurer habe es, weil er wußte, es sei Shakespeare's Grab, untersucht und nichts als Staub darin gefunden. Diese Aussage muß, als von einem Konkurrenten herrührend, cum grano salis genommen werden; doch wird sie meinen Freund Mr. J. O. Halliwell-Phillipps nicht wundern, da er annimmt, Shakespeare's Gebeine seien verschwunden, weil er in dem Moder des Chores beigesetzt worden sei.[2]) Wenn das der einzige Grund für seine Behauptung ist, so möchte ich sagen 'despair thy charm'; denn viele so behandelte Leichen haben sich vergleichsweise frisch erhalten — Leichen, die mit derselben Sorglosigkeit behandelt sind, von der man annimmt, daß sie Shakespeare zu Theil geworden sei. Der letzte Fall, der zu meiner Kenntniß gekommen, betraf den Birminghamer Dichter John Freeth, den Vater meines alten Freundes John Freeth, vormals Hauptgeschäftsführer der Birmingham Canal Navigations. Als man den Kirchhof des Old Meeting House in Old Meeting Street im März 1882 in Birmingham zerstörte, fand man den Sarg des Dichters in der Erde, und als man ihn öffnete, zeigte sich das Gesicht des alten Mannes so frisch und wohl erhalten, wie bei seinem Begräbniß vor 74 Jahren. Und die Knochen?? Glaubt Mr. Halliwell-Phillipps, in einem etwa doppelt so langen Zeitraume, wie die ungestörte Ruhe des Dichters Freeth betrug, nämlich in 180 Jahren, würden alle Knochen Shakespeare's zu Staub zerfallen, und nicht mehr von dem sie umgebenden Moder zu unterscheiden sein? Die Frage bedarf keiner Antwort. Ein leichtgläubigerer Mann, als Mr. Halliwell-Phillipps ist, würde sich besinnen mit Ja zu antworten. Wir können uns darauf verlassen, Shakespeare's Schädel ist unverändert in seinem Grabe, oder er ist gestohlen worden. Es kann leicht ein Irrthum, die genaue Ortsbestimmung betreffend, untergelaufen sein; denn wir wissen nicht, ob der neue Grabstein genau in die Stelle des alten gefügt ist: dann ist es möglich, den Schädel in dem nächstliegenden Grabe zu entdecken. Sollte nach sorgfältiger Untersuchung kein Schädel gefunden werden, so nehme ich an, er sei gestohlen; denn abgesehen von der Thatsache des Nichtfindens, stehe ich nicht an, vorauszusetzen, daß kein Aberglaube, keine Furcht vor dem Fluche Shakespeare's, noch irgend welche amtliche Vorsorge oder Wachsamkeit, es mit jenem Gemisch von Neugier, Habgier und Reliquienverehrung, das so häufig die Exhumirung der Gebeine eines großen Mannes angeregt und ausgeführt hat, aufnehmen könnte. Untersuchte man das Grab Shakespeare's, um einen unangenehmen und nicht unvernünftigen Zweifel aus der Welt zu schaffen, so würde ich augenblicklich die Durchforschung vornehmen und wenn möglich den Beweis erbringen, daß des Dichters Schädel nicht von seinem Ruheplatz entfernt worden ist.

Wenn die Untersuchung von Erfolg wäre, so hätte sie weit praktischere Resultate. Die widersprechendsten Urtheile sind über die Büste gefällt. Ihr Rang als Kunstwerk ist ebenso bestritten worden, wie die Wahrscheinlichkeit, daß sie nach der Natur gearbeitet sei. Landor, der mit italienischer Kunst vertraut war, gibt seine Meinung dahin ab, daß ein edlerer Kopf nie gemeißelt worden sei, während Mr. Hain Friswell abfällig urtheilte, den Kopf grob und schwerfällig gearbeitet fand, ohne Gefühl, ein Klotz, glatt und rund wie die Kugel eines Knaben.[3]) Aus einigen Aeußerungen Mr. Hain Friswell's ziehe ich den Schluß, daß sein Urtheilsvermögen nicht sehr hoch steht; ich schließe mich Landor's Meinung an. In wie fern die Kritik von Mr. Fairholt in Bezug auf

---

1) Traditionary Ancedotes of Shakespeare 1883 p. 11.
2) Outlines of the Life of Shakespeare. 3. Ed. 1883 p. 223.
3) Life Portraits of Shakespeare 1864 p. 10.

Digitized by Google

das Gesicht eine Uebertreibung ist, hat Mr. Hain Friswell korrekt öffentlich ausgesprochen. Meine Ansicht, telle quelle, ist früher erschienen.[1]) Ich gebe zu, daß die Büste erkennbare, wenn auch nicht sprechende Aehnlichkeit mit den Zügen des Dichters hat, aber ich sage und habe gesagt: „Wie schwerfällig ist das Ensemble des Gesichts. Welch unangenehmes Stieren in den Glotzaugen, dem offnen Munde! Dem Ausdruck dieses Gesichts hat man Humor, Bonhommie und Lustigkeit zugeschrieben. Mir erscheint es entschieden albern. Man meint einen Mann zu sehen, der einen sauren Apfel zerbeißt, oder der über einen unangenehmen Anblick erstarrt. Und doch ist Kraft in den muskulösen Zügen dieses Gesichts!“ Die große Photographie, die die New Shakspere Society unlängst herausgegeben hat, ebenso wie die besseren Veröffentlichungen aus dem Atelier von Thrupp, bestätigen dies Urtheil durchaus. Aber der Kopf ist, wie Landor sagt, „edel“. Wenn ich auch nicht zugebe, daß dem Bildhauer bei der Nase ein Unfall zugestoßen sei und er deshalb die Oberlippe habe verlängern müssen, so halte ich es doch für zweifellos, daß in den Proportionsverhältnissen irgend ein Versehen vorgekommen ist. Besonders ist die Nase schlecht geformt und im Verhältniß zum übrigen Gesicht zu klein. Hätten wir Shakespeare's Schädel, so wären die meisten dieser Streitfragen erledigt. —

Unter den Reliquien, die einst in der Kesselstadt'schen Sammlung in Mainz gewissenhaft aufbewahrt wurden, befand sich eine Todtenmaske, auf deren Rückseite Shakespeare's Todesjahr angegeben war. Diese Reliquie war seit undenklichen Zeiten in der Sammlung und scheint von jeher für einen Abguß der 'flying mould' von Shakespeare's todtem Antlitz gehalten worden zu sein. Hierzu gehörte ein kleines Oelbild, das einen mit dem Lorbeer gekrönten Mann, auf der Todtenbahre liegend, darstellt. Ich verdanke des der Güte von Mr. J. Parker Norris aus Philadelphia, daß ich den bewundernswerthen Abdruck, das Titelblatt dieses Bandes, mittheilen kann. Nach dem Tode des Grafen und Kanonikus von Kesselstadt, der 1843 in Mainz starb, wurde das Familienmuseum aufgehoben und sein Inhalt zerstreut. Bis zum Jahre 1847 hörte und sah man Nichts von den eben erwähnten Reliquien. Da kaufte ein Künstler Namens Ludwig Becker das Bild, und nach einigen Monaten unermüdlichen Suchens entdeckte er die Todtenmaske in einem Trödelladen und kaufte sie 1849. Der Käufer ist todt, aber diese beiden Reliquien befinden sich im Großherzoglichen Museum zu Darmstadt, und gehören dem Kurator Dr. Ernst Becker, dem Bruder des Verstorbenen. Ich habe beide mit größtem Interesse betrachtet und bin der Meinung, daß das Bild nicht nach der Maske gemalt ist. Dr. Schaaffhausen wurde durch das Datum 1637 veranlaßt, es für ein Bild von Ben Jonson zu halten, eine Ansicht, die in gewisser Beziehung durch das Porträt von Jonson in der Dulwich-Gallerie bestätigt wird.[2]) Andere dagegen nehmen an, es sei dies ein nach der Todtenmaske angefertigtes Phantasieporträt von Shakespeare. Man hat auch geglaubt, die Büste wäre nach einer Todtenmaske gearbeitet. Ist die Becker'sche Maske die, nach der Gerard Johnson gearbeitet hat? Wenn dem so ist, so muß freilich mit der Nase ein Mißgeschick passirt sein; denn die Nase der Maske ist lang und feingebogen, die Oberlippe ist kürzer als die an der Büste, und die Stirn tritt mehr zurück. Unter den vielen für Shakespeare gehaltenen Porträts finden sich nur zwei, deren Ursprung bis ins 17. Jahrhundert hinaufreicht und sich dann in Dunkelheit verliert. Bei der Ueberzahl wissen wir nur zu gut, woher sie stammen, oder können es sicher vermuthen; es sind: 1) mehr oder weniger treue Kopien älterer Bilder; 2) idealisirte Porträts, die den älteren oder der Büste nachgebildet worden; 3) wirkliche Porträts Unbekannter, die wegen einer vagen Aehnlichkeit mit der Büste oder mit jenen älteren Porträts, die man für Shakespeare hielt, geschätzt wurden und die man billig kaufen und theuer losschlagen konnte; und endlich 4) Fälschungen. — Ich schreibe keinen Aufsatz über die Porträts, und so begnüge ich mich diejenigen aufzuzählen, deren Echtheit am Unwahrscheinlichsten ist:

---

[1]) Shakespeare: The Man and The Book. Part I p. 79.

[2]) In Bezug hierauf siehe einen Artikel von mir in „The Antiquary“ vom September 1880. Dr. Schaaffhausen's Ansicht s. Shakespeare-Jahrbuch X 1875.

Digitized by Google

I. Der Droeshout'sche Stich, das Titelblatt zur ersten Ausgabe der Werke des Dichters, herausgegeben 1623 — i. e. der Stich in seinem ersten Stadium.

II. Das sogenannte Jansen'sche Porträt (auf Holz) in der Sammlung des Herzogs von Somerset. Man hat seinen Ursprung bis zum Jahre 1761 verfolgt. Es wurde damals von Charles Jennens Esqre aus Gopsall gekauft. Es ist äußerst wahrscheinlich, daß es mit dem Bilde, welches der Herzog von Hamilton 1809 kaufte, identisch ist. 1811 veröffentlichte Woodburn den ersten Stich nach demselben und behauptete, das Bild sei im Besitz von Prinz Ruprecht gewesen, der es bei seinem Tode 1682 Mrs. E. S. Howes hinterließ. Woodburn konnte seine Behauptung nicht wirklich begründen, noch erwähnte er, daß das Bild Jennens' Eigenthum war.

III. Das Croker-Porträt. Boaden steht dafür ein, daß dieses Bild, von dem er sagt, es gehöre dem Right Hon. J. Wilson Croker, ein Duplikat des Jansen'schen ist. Die beiden Bilder und ihre Geschichte waren von jeher in Geheimniß gehüllt, das auch noch keineswegs gelüftet ist. Wem das spätere jetzt gehört, kann ich nicht entdecken. Sammler von Stichen können die beiden leicht unterscheiden. Der einzige Stich des Croker Porträts war von R. Cooper, und ist am 1. Januar 1824 von G. Smeeton herausgegeben; er ist von ovaler Form. Die übrigen sind alle entweder nach dem Jansen'schen oder nach Dunkarton's danach gemachten Stichen.[1])

IV. Das Chandos-Porträt (auf Holz) in der National-Gallerie in South-Kensington. Man hat seiner Spur bis 1668 gefolgt. Nach Davenant's Tode ging es auf John Otway über.

V. Das Lumley-Porträt. Wohl bekannt durch die vortreffliche Chromolithographie von Mr. Vincent Brooks — sie ist kaum vom Original zu unterscheiden —, welche sogar einmal für 40 Guineen als das Original verkauft worden ist. Man kennt es seit 1785.

VI. Das Ashbourne-Porträt (auf Holz).

VII. Das Felton-Porträt (auf Holz), seit 1792 bekannt.

VIII. Das Challis-Porträt (auf Holz).

IX. Das Hunt-Porträt, am Geburtsort. Dies befindet sich nicht in seinem ursprünglichen Zustande und kann nur beurtheilt werden, wenn man es mit einer, in Mr. Rabone's Besitz befindlichen Kopie vergleicht.

III, VI und VIII können nicht einmal bis zum vorigen Jahrhundert zurückgeführt werden.

Es ist keine Frage, daß das Jansen'sche Porträt, nach der Büste und dem Droeshout-Stich, den größten Werth hat. Leider ist das Chandos-Porträt, selbst wenn seine Vorgeschichte wahrheitsgetreu berichtet, von sehr geringem wirklichem Werthe, denn man hat es so oft reparirt oder restaurirt; es ist überdies in solch verwahrlostem Zustande, daß es nicht als Porträt gelten kann. Außerdem hat es nur geringe Aehnlichkeit mit der Zeichnung, die Ozias Humphreys im Jahre 1783 nach dem Bilde, in seiner früheren Gestalt, anfertigte. Diese Zeichnung ist ein ungewöhnlich schönes Kunstwerk, und selbst Scriven's Holzschnitt, so gut er ist, kommt kaum dagegen auf. Man vergleiche Humphrey's Zeichnung, die in dem Geburtshause hängt, mit Samuel Consius' schönem Mezzotint des Chandos-Porträts, welches vor vierzig Jahren gestochen ist, und man muß sich davon überzeugen, das jetzige Bild stellt nicht mehr den Mann vor — es mag gewesen sein, wer es wolle — nach dem es gemalt worden ist.

Wie viele die Büste, die Todtenmaske und diese Porträts betreffenden Fragen würden gelöst werden, fände man Shakespeare's Schädel. Der verstorbene amerikanische Bildhauer Mr. William Page, der sich für die Identität der Todtenmaske

[1]) Es gibt keinen Stich von „Dunbar", der Name war ein Irrthum von Friswell anstatt Dunkarton. Boaden's „absolute facsimile" und „no difference whatever" (Inquiry I. page 137) sind Ausdrücke, denen die Stiche nicht entsprechen. Mein alter Freund, der Rev. Charles Evans, Rektor of Solihull, der die fast einzig dastehende Collection of Engraved Portraits of Shakespeare besitzt, hat auf mein Ersuchen den Cooper'schen Stich des Croker Porträts mit denen von Dunkarton, Earlom und Turner nach dem Jansen verglichen. Er schreibt: „In dem Cooper'schen ist das Gesicht spitzig, der Bart mehr zugespitzt und die Rüsche hat andere Kanten." Schließlich können derartige Differenzen Erfindung des Stechers sein. Ich möchte wohl wissen, wo das Croker-Porträt jetzt ist, und auch wo sich das befindet, welches vormals im Besitz des verstorbenen Bischofs von Ely war.


Digitized by Google

und Shakespeare's Schädel während des Jahres 1874—75 ungleich mehr interessirte, als irgend ein Anderer, ist sehr nahe daran, einen Wunsch nach Ausgrabung des Schädels auszusprechen.[1]) Er hatte nicht den Muth, den Wunsch klar auszudrücken, und nach der Stelle, die ich anführen werde, wendet er sich plötzlich von seinem Gegenstande ab. Er sagt: „Der Mann, welcher die vier Zeilen schrieb (die Grabschrift), welche seinen Gebeinen die Ruhe gesichert haben, die das Epitaphium verlangt, vergaß Nichts, was zur Verwirklichung seiner Absicht beitragen mußte. Die Autorschaft des Epitaphiums kann nicht in Zweifel gezogen werden, es sei denn, daß ein andrer Mann in England Witz und Weisheit genug hatte, um das tiefste Innerste des treuen Herzens seines Volkes zu errathen, und es durch die einfache Bitte „um Jesu willen" zu rühren wußte. Dies allein hat ihn von der Westminster-Abtei ferngehalten. Die Art des Befehls und des Fluches sind shakespearisch und sieghaft wie die Kunst irgend eines Grundgedankens in seinen Dramen." Nun folgt, ohne Absatz im Paragraphen, nicht was folgen mußte und sicher in Mr. Page's Gedanken war, sondern nur ein Citat nach Chantrey und John Bill, das Modell der Büste betreffend. Vielleicht ist ein Satz fortgeblieben, der früher zwischen den Bemerkungen über die Gebeine und denen über die Büste Shakespeare's eingefügt war, und darum stehen sich jetzt zwei ganz verschiedene Gegenstände in einem Abschnitte gegenüber. In dieser Todtenmaske sah Mr. Page eine Uebereinstimmung mit der Büste, dem Droeshout-Stich in seinem besten Zustande und dem Chandos-Porträt. Ich äußere mich weder über diese Anschauung, noch über die Thatsachen, auf die sie sich stützt. Aber ich habe alle vier betrachtet, ich habe auch Mr. Page's lebensgroße Bronzebüste, und wünschte, ich hätte weder sie noch eine Photographie von ihr je gesehen; denn der Anblick zerstörte einen freundlichen Traum. Mögen nun Mr. Page's Schlüsse und seine Büste gewesen sein, wie sie wollen, so zweifle ich doch keinen Augenblick, daß der Werth seines Buches in jenen genauen „Größenverhältnissen von Shakespeare's Maske" gesucht werden muß, die er während der sechs Tage, an denen er freien Zutritt zum Großherzoglichen Museum hatte, nehmen konnte. Die Maße finden sich auf Seite 51—55 seines Buches und können event. vom größten Nutzen sein, wenn je die Zeit kommen sollte, daß Shakespeare's Schädel einer gleichen Messung unterworfen werden könnte. Was mich betrifft, so neige ich mich zu der Annahme: Kein mißverstandenes Pflichtgefühl der Stratforder Behörden kann auf lange Zeit die Untersuchung verhindern, wenn der Schädel noch existirt.

Literatur
der Exhumirungsfrage, so weit sie Shakespeare's Gebeine betrifft.

I. Hawthorne, Nathaniel, in „Recollections of a Gifted Woman" in „Our Old Home" (in dem „Atlantic Monthly" vom Januar 1863 abgedruckt) berichtet von Miss Delia Bacon's Projekt, das Grab Shakespeare's zu untersuchen, und über den Mißerfolg ihres Versuchs, der durch ihre Unentschlossenheit veranlaßt worden ist, weil sie sich vor einer Enttäuschung fürchtete.

II. Norris, J. Parker, im „New-York American Bibliopolist" vom April 1876 vol. VIII p. 38, in dem „Shakespearian Queries" benannten Theile (wird abgedruckt in der „Philadelphia Press" vom 4. Aug. 1876) schlägt ernsthaft die Ausgrabung von Shakespeare's Resten vor und fragt: „Ist es nicht einer Anstrengung werth, „das nachgeahmte Gleichniß" von ihm, der für alle Zeiten schrieb, in Sicherheit zu bringen? Könnten wir nur eine Photographie seines Schädels bekommen, so wäre viel gewonnen und er würde uns dazu dienen, ein besseres Porträt von ihm zu machen, als wir jetzt besitzen." Sein muthiger Artikel ist besonders dadurch werthvoll, daß er Fälle anführt, in denen Leichen weit länger in der Erde gelegen haben, als Shakespeare's und in einem verhältnißmäßig guten Zustande aufgefunden sind. Was würde man nicht um einen Blick auf Shakespeare's Todtenantlitz geben?

Der Brief eines Freundes, „der in der Nähe von Stratford lebt", aus dem

[1]) A Study of Shakespeare's Portrait 1876 p. 23.

Digitized by Google

er einen langen Auszug giebt, war von einem meiner jetzigen Kollegen in der Shakespeare-Verwaltung.

III. Timmins, Sam., wie es in dem eben angeführten Artikel heißt, schreibt nämlich: Einige Gräber aus der Shakespeare'schen Zeit wurden vor einigen Jahren in Church Lawford geöffnet und die Gestalten, Gesichter und Kleider waren vollkommen erhalten, aber natürlich waren sie nach einer halben Stunde in Staub zerfallen. Shakespeare's Grab ist in der Nähe des Avon, aber er ist sicher sorgfältig beerdigt (wahrscheinlich in einem Bleisarg), und man kann kaum zweifeln, daß mit den nöthigen Vorsichtsmaßregeln sein Gesicht vollkommen photographirt werden könnte. Wenn je, so rechtfertigt hier der Zweck die Mittel. Nicht um müssige Neugier, nicht um Reliquienschacher handelt es sich hier; wir wollen einfach der Nachwelt sichern, was wir ihr geben können: eine genaue Darstellung des großen Dichters, wie er lebte und starb. Dies ist gewiß zu rechtfertigen, wenigstens ist es, da wir kein authentisches Porträt haben, erlaubt. Einer solchen Pflicht könnte aufs Ehrfurchtsvollste genügt werden. Und doch bezweifle ich, daß es je dazu kommen wird; ich bin sehr für den Versuch, und trotz des Fluches würde, wenn keine Gebeine gefunden würden, kein Schaden daraus erwachsen. Den Leuten mit Lieblingshypothesen in Betreff der Porträts wird es freilich nicht erfreulich sein, wenn all ihre ausgetiftelten und folgerichtigen Beweise aufs Haupt geschlagen würden; aber was würde aus uns, wenn man gar keinen Shakespeare, sondern nur ein schimmliges Manuskript in Lord Bacon's schöner römischer Handschrift fände? Eigentlich ängstigt mich das mögliche Resultat einer solchen Ausgrabung etwas. — Ernsthaft gesprochen, ich sehe keinen Grund, warum sie nicht unternommen werden sollte. Ein rechtskundiger Freund schlug neulich vor (natürlich scherzhaft, nicht amtlich), daß man dem Fluch entrinnen könne, wenn man eine Frau (*cursed be he*) dazu anstellte, und sie würden sich zu der Ehre drängen.

IV. Anonymer Artikel in „The Birmingham Mail" vom 23. August 1876, überschrieben: „Shakespeare's Carte de Visite". Hier ist man sehr gegen Mr. Norris' Vorschlag eingenommen. Der Schreiber ist geneigt, anzunehmen, daß der Freund, „der nahe bei Stratford lebt", eine Fiktion von der Art der „Mrs. Harris" sei, oder vielleicht ein bescheidener Ausweg, um dem Lobe zu entgehen, welches dem glänzenden Geiste, der dies Projekt ausgeheckt, gespendet worden wäre. Zwei Muthmaßungen aufs Gerathewohl und, wie wir gelesen haben, weit vom Ziel entfernt. Der Artikel schließt so: „Wäre Moses in Massachusetts auferstanden, so hätte er den photographischen Apparat oder einige Geschäftsannoncen auf den Sinai mitnehmen wollen". Was uns betrifft, so würden wir, falls wir das Glück hätten, Shakespeare lebendig in seinem Grabe zu finden, ihn auferstehen lassen und ihn ersuchen, an dem Geschäft, sein eigenes glänzendes Angesicht zu photographiren, Theil zu nehmen. Wir sind jedoch nicht so sanguinisch, dieses Wunder zu erwarten, obgleich durch die Macht dieses Zauberers ebenso große Wunder geschehen sind. Aber wo ist der „dreifache Fluch", mit dem nach diesem Gewährsmann „der Grabstein belastet ist?" —

Eine ganz andere Ansicht über die Inschrift finden wir bei Lord Ronald Gower. S. unten.

V. Anonymer Artikel in dem „London Daily Telegraph" vom 24. August 1876. Auch strenger Gegner von Mr. Norris.

VI. Schaaffhausen, Hermann, in dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft X 1875. Er fragt: „Wenn wir anstehen, uns mit diesen Zeugnissen zu begnügen (Uebereinstimmung der Maske mit bekannten Porträts etc.), so steht uns ein einfacher Weg offen, die Frage zu entscheiden. Wir können Shakespeare's Schädel ausgraben und beide mit einander vergleichen. Es ist wahr, dies scheint dem Buchstaben des Epitaphiums zu widerstreiten:

Bleste Be $\overset{E}{y}$ Man $\overset{T}{y}$ Spares Thes Stones
And Curst Be He $\overset{T}{y}$ Moves My Bones.

Aber die edlen Gebeine dem forschenden Auge der Wissenschaft aufdecken — ist keine Entweihung. Sie wird nur Neues aus ihnen lernen und den Werth anderer Reliquien über jeden Zweifel erheben, und dann wird sie dieselben der Ruhe des Grabes zurückgeben.

Digitized by Google

VII. Anonymer Artikel in der „Birmingham Daily Post" vom 29. Sept. 1877, überschrieben: „General Grant in Stratford-upon-Avon." Während des Besuchs desselben scheint Dr. Collis, der Vikar der dortigen Kirche, einige entrüstete Bemerkungen über Mr. Parker Norris' Aufsatz gemacht zu haben. „Nachdem er sich über die unverfrorene Anmaßung des Autors des Briefes (Artikels) ausgelassen, fährt Dr. Collis fort, Jeder, der einen solchen Versuch unternehmen wolle, müsse erst über seine Leiche wegschreiten, ehe er dahin käme und, setzt er hinzu, der Schreiber habe sogar vergessen, „bitte" zu sagen." Es scheint, als ob die amerikanische Gesellschaft die Angelegenheit nicht von Mr. Collis' Gesichtspunkt angesehen habe.

VIII. Anonymer Artikel in dem „Birmingham Town Crier" vom November 1877. Eine Stichelei über Mr. Collis' thörichte Auslassung. Mit dieser Kritik wollen wir uns begnügen, denn nil de mortuo. Es ist schade, daß die Leiche des würdigen Vikars nicht in der Kirche beigesetzt ist, damit die, welche sich dem Grabe Shakespeare's mit lobenswerthen Absichten nähern, den ehrwürdigen Herrn befriedigen und über seine Leiche dahin gelangen können.

IX. A Shakespearian. In der „Birmingham Daily Post" vom 10. Okt. 1877: ein vernünftiger Artikel, der Mr. Parker Norris' Ansicht vertritt.

X. Anonymer Artikel in der „New York Nation" vom 21. Mai 1878, in der wir lesen: „Ist es ein Sacrilegium, zu fragen, ob es nicht möglich wäre, festzustellen, daß die Stratforder Büste nach der Todtenmaske gemacht worden ist? Würde die jetzige Generation sich einer liebevollen ehrfurchtsvollen, wissenschaftlichen Untersuchung des Grabes von Shakespeare widersetzen?"

XI. Anonymer Artikel im „Atlantic Monthly" vom Juni 1878 in der „The Contributor's Club" benannten Abtheilung, wo es heißt: „Da die Zeit gekommen zu sein scheint, in der den Wünschen eines Menschen über das, was nach seinem Tode geschehen soll, von den Ueberlebenden absichtlich und willkürlich entgegen getreten wird, so wäre am Ende die Reimerei auf Shakespeare's Grab lange genug respektirt worden."

„Good Friend For Jesus Sake Forbeare,
To Digg The Dust Encloased Heare:
Bleste Be $\overset{E}{y}$ Man $\overset{T}{y}$ Spares Thes Stones,
And Curst Be He $\overset{T}{y}$ Moves My Bones." [1])

Wenn wir bedenken, wie wenig wir über den großen Dichter wissen und dagegen die Möglichkeit halten, etwas durch Untersuchung seines Grabes zu entdecken, so scheint es, als dürfe mit der nöthigen Sorgfalt eine Durchsuchung gemacht werden, und vielleicht würde die Mühe belohnt. Der Schreiber schließt: „Ist es darum nicht rathsam, nicht zu zögern, bis es zu spät ist? Aber ich fürchte fast, es ist schon zu spät."

XII. A Warwickshire Man in der „Argosy" vom Oktober 1879 in einem Artikel betitelt: „Wie Shakespeare's Schädel gestohlen wurde." Die Wahrscheinlichkeit dieser Erzählung ist verblüffend. Wäre der Schlußtheil nicht so armselig — er fällt im Verhältniß zum Vorhergehenden ganz aus dem Rahmen — so könnte man die Geschichte beinahe als auf Thatsachen gegründet ansehen.

XIII. Ronald Gower in dem „Antiquary" vom Aug. 1880, vol. II, p. 63, „The Shakespeare Deadmask" schließt folgendermaßen: „Wie kann je bewiesen werden, fragen wir, daß diese Maske wirklich die Shakespeare's ist? Es kann faktisch nie bewiesen werden, wenn nicht der undenkbare Fall eintreten sollte, daß eine Jury von Frauen es unternähme, das geöffnete Grab in Stratford zu beaugenscheinigen; sie brauchten sich wenigstens nicht vor dem Fluche, der auf dem Grabe geschrieben steht, zu fürchten; denn es heißt „*cursed be he* (und

---

[1]) Buchstäblich so steht es auf dem jetzigen Leichenstein, nicht wie es von der „Atlantic Monthly" citirt wird. Dasselbe gilt für die zwei Zeilen in Nr. VI. Das Manuskript von Dowdall ist leider in den „Traditionary Anecdotes" modernisirt worden. Freilich hat es „Friend" und „these" wie in der Lesart der Flugschrift, aber auch „digg" und „inclosed." Dowdall war aber ein höchst ungenauer Kopist. S. Facsimile in Mr. J. O. Halliwell's Folio Shakespeare vol. I, eingefügt zwischen 78 und 79. Das Dowdall-Manuskript schreibt nur die Anfangsbuchstaben des Epitaphiums mit großen Buchstaben.



nicht *she*) *who stirs that sacred dust.*" Dies ist eine neue Auffassung des altehrwürdigen Verses." Ich bemerke auch, daß Lord Ronald den Scherz des rechtskundigen Freundes vom Mr. Parker Norris wiederholt; damit will ich keineswegs sagen, er habe Kenntniß von seiner Existenz gehabt.

XIV. Halliwell-Phillipps, J. O., in seinen „Outlines of the Life of Shakespeare", 1. Ed. 1881 p. 86, 2. Ed. 1882 p. 172, 3. Ed. 1883 p. 233, schreibt wie folgt: „Dem Versuch, in das Grab Shakespeare's einzudringen, kam man im Sommer 1796 am nächsten. Man grub in demselben Raum ein Grabgewölbe, stieß dabei auf eine Oeffnung, von welcher man annahm, daß sie der Eingang zur Ruhestätte der Gebeine des Barden sei. Es wurde jedoch aufs Gewissenhafteste jeder entferntesten Möglichkeit, den benachbarten Grund anzuschürfen, vorgebeugt. Man stellte den Küster zur Beaufsichtigung an, bis die Ziegelarbeiten in der daneben liegenden Gruft beendigt waren, um Jedweden daran zu verhindern, eine Untersuchung vorzunehmen. Durch die schmale Oeffnung, die sich zeigte, konnte man jedoch nicht das Geringste von den Ueberresten gewahren, und da der Dichter in der Erde, nicht in einem Gewölbe, ruht, überdies der Chorboden eine große Menge Feuchtigkeit absorbirte, so ist es höchst wahrscheinlich, daß nur Staub übrig geblieben ist. Diese Annahme mag dazu dienen, den Gedanken, aus wissenschaftlichem Interesse der Welt die körperliche Hülle aufzudecken, welche einst den großen Geist beherbergte, zu beseitigen." Mr. Halliwell-Phillipps hat mehr Vertrauen zu den ausgeführten Vorsichtsmaßregeln als ich. Ein dürftiger Küster mit geldgierigen Fingern würde einem Reliquienjäger kaum gewachsen sein. Können wir hier nicht zwischen den Zeilen lesen q. d. „um irgend Jemandem zu gestatten, das Mauerwerk zu umklettern und den heiligen Staub zu untersuchen?"

XV. Anonymer Artikel in der „Birmingham Daily Gazette" vom 7. Dez. 1880, überschrieben: „Ausgrabungen auf dem Kirchhof und in der Kirche in Stratford-upon-Avon." Hier wird auf die Autorität von Washington Irving's Sketch Book hin die Geschichte von Mr. Halliwell-Phillipps erzählt. Es ist ein Alarmartikel. Es wird über die Ausgrabungen des Vikar's geurtheilt, welche zwar aus lobenswerther Ursache, aber ohne Bewilligung oder Kenntniß der Laienbesitzer der Kirche unternommen worden sind.

XVI. Anonymer Artikel in der „Cincinnati Commercial Gazette" vom 26. Mai 1883, betitelt, „Shakespeare zu Hause", wo es heißt: „Auch sollten sie (die englischen Alterthumsforscher) nicht ruhen, bis sie Shakespeare's Grab untersucht haben. Daß dies durch die auf ihm eingegrabene Reimerei verhindert wird, ist eines wissenschaftlichen Jahrhunderts unwürdig. Man hat mir eingeworfen, daß, wenn irgend welche Dokumente mit Shakespeare begraben seien, diese durch die Feuchtigkeit des Bodens zerstört sein müssen. Das Grab ist jedoch beträchtlich höher gelegen, als der Avon, wie ich heute gesehen habe, und irgend welche, wenn auch die geringsten Spuren, die mit der Hülle des Dichters zusammenhängen, würden von Nutzen sein. Wenn sein Schädel noch nicht zu Staub zerfallen ist, so müßte er in dem Royal College of Surgeons aufbewahrt werden, als Gipfel der stufenweis aufsteigenden Sammlung von Skeletten, vom mikroskopischen bis zum göttlichen."

XVII. Ingleby, C. M., Shakespeare's Bones, vom Juni 1883 ist der vorstehende Aufsatz.



II. Die Brosche Shakespeare's und deren Geschichte.[1])

Im Jahre 1753 ging New Place mit seinem „Küchengarten, großen Garten und daran stoßendem Hof, mit allen Außengebäuden, sonstigen Gebäuden und Baulichkeiten, Scheunen, Ställen etc.“ durch Verkauf in den Besitz des Rev. Francis Gastrell, Pfarrers von Frodsham in Cheshire, über. Er scheint ein Mann gewesen zu sein, dem kein Verständniß für die Wichtigkeit der Verpflichtungen, die er der Welt schuldete, als er den Besitz eines so heiligen Vermächtnisses übernahm, innewohnte. Weil ihm die häufigen Besuche der Bewunderer des Dichters, die kamen, um den Maulbeerbaum zu sehen, lästig waren, so war sein erster Akt von Vandalismus, den Baum, der damals in vollem Wachsthum war, umschlagen zu lassen und ihn als Brennholz zu verkaufen. Drei Jahre darauf, 1759, erklärte derselbe „nie genug zu verfluchende Pfaffe Gastrell“, weil er sich ärgerte, daß man ihn zur Zahlung der auf New Place lastenden Armensteuer zwingen wollte, welcher er zu entgehen dachte, indem er einen Theil des Jahres in Lichfield wohnte, daß das Haus nicht wieder besteuert werden solle. Demzufolge machte er es dem Erdboden gleich, verkaufte das Material und, so erzählt man, „verließ Stratford unter den Flüchen und begleitet von der Wuth seiner Bewohner“. Das Holz des Maulbeerbaumes ist jedoch nicht verbrannt worden. Es wurde durch einen Mr. Thomas Sharp aus Stratford in Sicherheit gebracht. Dieser verarbeitete den größten Theil zu nützlichen und zierlichen Gegenständen aller Art. Sie wurden begierig gekauft und als Andenken von Englands größtem Dichter und Dramatiker gesammelt. In dieser Form existiren viele Andenken an Shakespeare; das bemerkenswertheste Stück ist ein Tisch, zum Theil aus dem Holz des Maulbeerbaums, zum Theil aus Eichenholz zusammengesetzt. Er gehört zur Zeit Thomas Hunt Esq., dem geachteten Stadtsekretär von Stratford; er war von seiner Entstehung an im Besitz der Familie und ist ganz kurze Zeit nach dem Fällen des Baumes angefertigt worden. Außer diesem Andenken befindet sich in der Bodleian Library ein Band von Ovid's Metamorphosen, in welchem Shakespeare's Initialen sind. Sie können möglicherweise von seiner Hand sein, da die Buchstaben seiner sonstigen Handschrift nicht unähnlich sind. Das Werk ist lateinisch, und innen steht mit den sauberen und deutlichen Lettern jener Zeit geschrieben: „Dies kleine Buch von Ovid ist mir von W. Hall geschenkt, welcher sagt, es habe einst Will Shakespeare gehört. T. N. 1682.“ Den Ursprung der Namensinschrift auf dem Vorsetzblatt von „The Essays of Montaigne“, übersetzt von Floris im Jahre 1603, hält man für zweifelhaft. Der einzige Satz, von dem man mit einiger Wahrscheinlichkeit annimmt, daß er von des Dichters Hand herrührt, ist die Aufschrift auf einer Vertragsurkunde zwischen Shakespeare und den Combes von 1602, ein Stück Land betreffend. Jenes Dokument gehörte faktisch dem Dramatiker und so darf man annehmen, daß die Signatur von ihm herrührt. Im Museum von Stratford ist der massive goldene Siegelring mit den Buchstaben W. S., die ein ‘true lover's knot’ mit Quasten umwindet. Dieser wurde vor dreißig oder mehr Jahren aufgefunden, und Mr. Halliwell-Phillipps meint, es sei kaum zu bezweifeln, daß er dem Dichter gehört habe und wahrscheinlich kurz vor dessen Tode abhanden gekommen sei — nämlich während der Zeit zwischen der Aufnahme seines Testaments und der Bestätigung desselben; denn in der letzten Klausel ist an die Stelle des zuerst geschriebenen Wortes ‘seal’ ‘hand’ gesetzt. Nur von den aufgezählten Orten wissen wir, daß Shakespeare zu ihnen in naher Beziehung gestanden hat; die wenigen Unterschriften sind alles, was wir Handschriftliches von ihm haben; und eine kleine Anzahl Sachen — sie sind an den Fingern einer Hand abzuzählen — haben ihm persönlich gehört. Es ist merkwürdig, daß nicht ein einziges Stück Möbel, welches einst in New Place gewesen, nachzuweisen ist. Das Silber, das

1) Nach einem erweiterten Abdrucke aus Stratford-upon-Avon Herald vom 13. April 1883 mit Genehmigung des Herrn Rabone übersetzt. Nur einzelne Stellen, die den obigen Gegenstand nicht direkt berühren, sind fortgelassen.

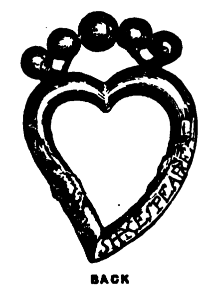
Derselbe Gegenstand wird eingehend in einem Aufsatze der Birmingham Daily Gazette vom 20. Nov. 1883 behandelt. — Ein Exemplar dieser Abhandlung befindet sich in der Weimarer Shakespeare-Bibliothek.


Digitized by Google

Porzellan, die Pretiosen — mit Ausnahme des Siegelrings und der Brosche, auf welche wir später ausführlich zurückkommen — seine Kleider, Bücher und Alles, wovon man annehmen kann, daß er es aufgesammelt, fehlen, und wäre die Thatsache nicht unumstößlich erwiesen, es würde unglaublich klingen, daß ein Mann von des Dichters Geschmack, Mittel und Vermögen als einziges Gedächtniß seiner selbst seine gedruckten Werke hinterlassen habe. Aber es ist so, und deshalb haben die wenigen Gegenstände, die wir besitzen, den Reiz der größeren Seltenheit, einen eigenen Zauber und Werth.

Nach des Pfaffen Gastrell Tode ging New Place durch letztwillige Verfügung in den Besitz seiner Wittwe über und erlitt im Laufe der Jahre manche Veränderung. Im April 1827 wurde ein kleiner Theil des Landes, nahe bei Chapel Lane, parzellirt verkauft, und dieser Umstand ist, den Fund der Brosche betreffend, von Belang. Vor zwanzig Jahren hatte Mr. J. O. Halliwell-Phillipps die Genugthuung, die Trennung dieses Stückes Land von dem übrigen aufzuheben und mit Hülfe einer öffentlichen Sammlung das ganze Gut Shakespeare's, New Place, anzukaufen, damit es für ewige Zeiten von der Verwaltung (Korporation) seiner Geburtsstadt zum Andenken an den großen Dramatiker erhalten werde. —


FRONT



BACK

Die Brosche Shakespeare's.

Die obenstehende Zeichnung ist eine genaue Nachbildung der Vorder- und Rückseite der Brosche, welche man mit großer Wahrscheinlichkeit und, so weit ein aus den Umständen geschöpftes Zeugniß beweisend ist, als ehemals Shakespeare gehörig anerkennt. Sie ist vor fünf und funzig Jahren auf merkwürdige Art gefunden, aber durch Zusammentreffen von Zufälligkeiten bis jetzt noch nicht ausführlich öffentlich besprochen worden. Sie besteht aus einem schmalen, silbernen, in Herzform gebogenen Reifen, von einem Zoll Höhe und etwas geringerer Breite. Ursprünglich war sie mit zwei und zwanzig Kristallen besetzt, von denen aber drei fehlen; die Fassung zweier ist mit Löthblei gefüllt, und die dritte ist hohl ohne Stein. Das Herz hat nicht die konventionelle Form, die wir auf jedem Spiel Karten finden, sondern es hat ungleiche Seiten (die eine Seite gerundet, die andere eingebogen), wie etwa das menschliche Herz. Oben ist eine Krone nur mit den Spitzen an das Herz gefügt. Sie besteht aus fünf größeren Steinen in abgestufter Dimension. Der erste, dritte und fünfte Stein sind roth, der zweite und vierte blau. Auf der Kehrseite dicht am Ende der einen Hälfte steht der Buchstabe W und an der anderen Seite hinauf liest man das Wort Shakespeare. Da auf der Hinterwand eine Menge weichen Löthmetalls zu bemerken ist, so sieht man, daß die Brosche zerbrochen und ungeschickt reparirt worden ist; wie, wird nachher erklärt werden. Ehe wir weiter auf die Details der Brosche eingehen, wird es gut sein, der eigenthümlichen Umstände, unter denen sie gefunden ist, zu gedenken. Wir haben oben angeführt, wie im Jahre 1827 ein Theil des Gartenlands von New Place, welches an Chapel Lane stößt, verkauft wurde; im darauf folgenden Jahre wurde die Brosche, bei Gelegenheit von Ausgrabungen, auf den Kehricht geworfen. Ein Arbeiter, Namens Joseph Smith, in Sheep Street in Stratford wohnhaft, der beim Graben und Planiren beschäftigt war, fand sie dort. Es heißt von ihm, er sei von Profession Böttcher

Digitized by Google

gewesen. Von seiner Tochter, Mrs. Pittaway, die noch jetzt in Stratford lebt, wird er, wie folgt, geschildert: „Er war kein besonderer Böttcher und tagelöhnerte im Lande herum.“ Als Smith die Brosche gefunden hatte, „hielt er sie nicht für was Rares“ und gab sie seinen Kindern zum Spielen. Sie war ganz mit Schmutz und Rost überzogen, aber die Reibung durchs Anfassen entfernte dies Alles sehr schnell und so konnten die Steine etc. bald klar unterschieden werden. Smith kratzte sie ab und reinigte sie, so gut er es verstand und dann fand er darauf die Buchstaben: W. Shakespeare, wie oben beschrieben. Vor dem W stand noch ein Wort, welches nicht erkennbar war. Smith meinte, es hätte wie LOVA ausgesehen. Man vergesse nicht, daß dieß vor dem Zerbrechen und Zusammenlöthen der Brosche war. Er schabte sie ab, um die Worte deutlicher hervortreten zu lassen; statt dessen wurden sie fast verwischt und das spätere Löthen hat jede Spur von ihnen verlöscht. Durch den Gedanken, eine wirkliche Reliquie Shakespeare's zu besitzen und Geld aus ihr lösen zu können, übermüthig gemacht (denn er war sehr arm), stellte er sie in seinem Hause in Sheep Street aus und hing eine geschriebene Ankündigung an das Publikum, von dem was drinnen zu schauen war, ans Fenster. Diese Ankündigung liegt uns jetzt vor. Sie ist auf einem gelben, recht alten und vielbefleckten Bogen Schreibpapier geschrieben. Die Schriftzüge sind groß, augenscheinlich die einer ungeübten Person, und sie bedecken nur die Hälfte der ersten Folioseite. Folgendes ist der Inhalt; die Eigenthümlichkeiten in der Orthographie und Satzbildung sind beibehalten: „*To be seen here Shakespeare's Broach. The last Relict Found upon the spot by Joseph Smith, Cooper, of Stratford, when part of the House called New Place situated in Chapel Street was pulled down, which House Shakespear Built, and in which he Lived and Died, this Relict was discover'd among the Rubbish in the Year One Thousand Eight Hundred and Twenty Eight, and from the death of Shakespear it must have been lost Two Hundred and Twelve Years.*“ Darunter steht mit Bleistift geschrieben: *I believe the Brooch presented to be a relic of the Immortal Shakespeare. — George Jackson Antiquarian.*“ Dann auch mit Bleistift: „*So do I, Samuel Bayley, Artist.*“ Endlich: „*This brooch bears every appearance of having belonged to Shakespeare, and the writing*“ (bezieht sich augenscheinlich auf die Inschrift) „*in my opinion confirms it. — Hy. Brook, Sunday Chronicle Office, 18, Pickett Street, London.*“ Dann ist noch die Unterschrift „*W. S. Cox, Birm.,*“ welcher von anderer ungeübter Hand die Buchstaben „*Dr.*“ beigefügt sind, augenscheinlich in der Absicht, deutlich zu machen, daß der berühmte Chirurg William Sands Cox, F. R. S., es angezeigt gefunden hat, seinen Namen auf das Papier zu setzen, um die Echtheit der Brosche zu bezeugen. Mr. Sands Cox war ein häufiger Gast in Stratford, und wenn wir diese Schrift mit seiner sonstigen vergleichen, so haben wir keinen Grund, an ihrer Echtheit zu zweifeln. Auf der Innenseite des Bogens ist eine Notiz aus dem „Mirror“ aufgeklebt und außerdem stehen daselbst mehrere Namen, die nicht zu entziffern sind. —

Die Auffindung der Brosche machte in Stratford beträchtliches Aufsehen und Captain James Saunders, ein bedeutender Alterthumskenner der Stadt (dem das Shakespeare-Museum sehr verpflichtet ist, weil er ihm werthvolle Manuscripte und auf die Geschichte Stratford's bezügliche Zeichnungen zugewendet hat, die unter dem Namen „The Saunders Collection“ bekannt sind), versuchte alles mögliche, um in ihren Besitz zu kommen. Er bot 7 £ für die Brosche, Smith lehnte ab, da man ihm gesagt, sie sei viel mehr werth, und abgesehen davon, verdiente er gelegentlich Geld, indem er sie Neugierigen zeigte. Captain Saunders schickte eine kurze Notiz über die Auffindung der Brosche an den „Mirror“ vom 26. Sept. 1829 unterzeichnet HJTHWC, „welche von zwei ziemlich guten Holzschnitten begleitet war, aber sie lassen einige der interessantesten Einzelheiten wie die verbundenen Glieder des W und die Zusammenziehung der drei Buchstaben HAK in einen, die auf obenstehender Abbildung erkennbar sind, vermissen. Capt. Saunders spricht seine Ansicht über die Brosche im „Mirror“ wie folgt aus: „Diese Brosche wird von kompetenten Kennern und Alterthumsforschern in und um Stratford für einstiges persönliches Eigenthum von Shakespeare angesehen.“ Diejenigen, welche Capt. Saunders Fachkenntnisse und seinen Geschmack von der Saunders-Collection her kennen, werden seine Ansicht respektiren. Die

Digitized by Google

Originalskizzen, welche Capt. Saunders für den „Mirror“ zeichnete, sind zur Zeit Eigenthum von Mrs. Voisey in Stratford, einer Tochter von Mr. William Hurdis Harborne, welchem später die Brosche gehörte. Nach einiger Zeit wurde Smith sehr arm; denn zehn Kinder waren auf ihn angewiesen, und er hatte keine Arbeit. Er bat die Gemeinde um Unterstützung; sie wurde verweigert, weil er die Brosche besaß, die für werthvoll galt und die er weder aufgeben noch verkaufen wollte. Da er in Noth war, verließ er die Stadt, um auswärts Arbeit zu suchen. In der Zwischenzeit, vor seiner Rückkehr, beanspruchten seine Frau und Kinder öffentlichen Unterhalt. Als er zurück kam, führte man ihn vor den Magistrat unter dem Vorgeben, er habe Frau und Kinder verlassen und sie der öffentlichen Wohlthätigkeit zur Last gelegt. Smith giebt an, daß er während des Amtsjahres von Mr. Smith, als Mayor, ins Gefängniß gesetzt worden sei. Mr. Smith war vom 1. September 1830—31 Mayor von Stratford, hiernach ist die Zeit festzustellen. Mr. Smith und sein Beisitzender Mr. Geatly sagten, Smith sei eigensinnig gewesen und habe sich geweigert, die Brosche abzugeben, nun würden sie auch eigensinnig sein und wenn es anginge, ihn sicher auf ein Jahr nach Warwick ins Gefängniß schicken. Sie verurtheilten ihn jedoch auf drei Monate. Smith behauptet, er sei überzeugt, sein Vergehen wegen Verlassung seiner Familie wäre übersehen worden, hätte er sich von der Brosche getrennt. Während Smith im Gefängniß war, wurde die Brosche Mr. William Hurdis Harborne in Verwahrung gegeben. Dieser hatte Smith früher auf die Brosche Geld geliehen, aber trotz seiner Armuth hatte sich jener stets geweigert, sich von ihr zu trennen. Nachdem Smith das Gefängniß verlassen, streckte ihm Mr. Harborne von Zeit zu Zeit verschiedene Summen vor, unter der Bedingung, daß Smith die Brosche wieder bekommen solle, wenn er das Geld bezahlte. Hierzu war er nie im Stande.

„Lawyer Wheler“ — Mr. Robert Bell Wheler, Rechtsanwalt in Stratford, bekannter Shakespearianer und Verfasser von „Wheler's Guide“ und „Wheler's History of Stratford“ — bemühte sich, die Brosche in seinen Besitz zu bekommen, aber man konnte Smith nicht dazu bewegen, seinen Antheil an derselben aufzugeben. Smith willigte jedoch darein, daß Mr. Harborne die Brosche öffentlich ausstellte, unter dem Vorbehalt, daß er ihm einen Theil des Gewinnes abgäbe. Harborne hielt zu der Zeit eine Schenke in Henley Street, Shakespeare's Geburtshaus gegenüber; jetzt heißt diese „Stratford Arms“. Im Fenster hing eine Ankündigung mit einer Beschreibung der berühmten Reliquie, und Mrs. Pittaway, die jüngste Tochter von Smith, die noch in Stratford lebt, sagt: „Fast Alle, die des Dichters Geburtshaus zu sehen kamen, gingen hinüber und besahen auch die Brosche.“ Sie sagt, Smith habe später häufig Gelegenheit gehabt, sie zu verkaufen, aber er konnte Harborne nicht bewegen, sie herauszugeben; der, weil er Smith Geld für sie vorgeschossen, welches dieser nicht zurückbezahlt hatte, seinen Anspruch nicht aufgeben wollte. Harborne zog später, unter Mitnahme der Brosche, nach Rowington bei Warwick, wo er 1845 starb. Sein Sohn Mr. Joseph Harborne, jetzt in Stratford-on-Avon ansässig, kam nach dem Tode seines Vaters, als dessen Testamentsvollstrecker, in den Besitz der Brosche. Das Mobiliar und die Effekten des Vaters, Mr. William Hurdis Harborne, waren seinen drei Kindern zu gleichen Theilen hinterlassen; da sich aber die Familie nicht über den Werth der Brosche einigen konnte, so blieb sie fast zwanzig Jahre im Besitz von Mr. Joseph Harborne. Vor ungefähr siebzehn Jahren bekam sie der andere Bruder, nachdem er seinem Bruder Joseph ein Drittel des veranschlagten Werthes der Brosche bezahlt hatte. Von da an blieb sie bis vor Kurzem verschwunden. Mr. Joseph Harborne erzählt, daß er sich gut darauf besinnt, wie die Brosche in Henley Street, im Hause seines Vaters, beim Vorzeigen zerbrach. Es kam einmal eine Dame, eine Schauspielerin, um sie zu besehen; sie drückte sie schwärmerisch an die Brust, indem sie ausrief: „O! mein Shakespeare!“ und zerbrach die Brosche dabei in zwei Stücke. Auch Mrs. Richard Voisey, Tochter von Mr. William Hurdis Harborne, die noch jetzt in Stratford wohnt, erinnert sich daran, wie die Brosche zerbrochen wurde und bestätigt ihres Bruders Erzählung über die Art dieses Vorgangs. Sie sagt, die Brosche sei von Mr. John Bissell, einem Zinngießer und Kupferschmied, der in Great William Street in Stratford wohnte, zusammengelöthet worden. Er war

Digitized by Google

ein alter Freund der Harborne'schen Familie, und sie fürchteten sich, sie sonst Jemandem anzuvertrauen. Dies also wäre der Grund, warum sie so ungeschickt reparirt ist. Die Brosche liegt in einer kleinen, runden Schachtel von dunklem Holz, welche, vergleicht man sie mit andern Gegenständen, die aus Shakespeare's Maulbeerbaum verfertigt sind, aller Wahrscheinlichkeit nach von jenem Holz gemacht ist. Vor funfzig Jahren konnte man noch Stücke von dem Maulbeerbaum bekommen. Es ist bekannt, daß Mr. William Hurdis Harborne davon besaß, und darum ist es nicht unwahrscheinlich, daß Smith sich leicht ein Stück davon verschaffen konnte, um dem Gegenstand, den er für so werthvoll hielt, ein passendes Behältniß zu arbeiten. Mrs. Pittaway, Smith's Tochter, und Mrs. Voisey sagen, sie hätten immer gehört, die kleine runde Schachtel sei aus dem berühmten Maulbeerbaum gefertigt, der von Shakespeare eigenhändig gepflanzt sei und welchen der verruchte Pfaffe Gastrell gefällt habe, ohne daß es ihm damit gelungen sei, ihn zu vernichten.

Für verschiedene der eben angeführten Einzelheiten sind wir Mr. Joseph Harborne, dem Sohn von Mr. William Hurdis Harborne (derselbe, welcher zuerst die Brosche von Smith bekam), dann seiner Schwester, Mrs. Richard Voisey, und endlich auch der Mrs. Pittaway, Smith's jüngster Tochter, zu großem Dank verpflichtet. Alle diese Personen leben noch heute in Stratford. Andere darauf bezügliche Umstände befinden sich in einer protokollarischen Erklärung, die Joseph Smith am 20. August 1864 in Warwick hat aufnehmen lassen; eine Kopie derselben ist diesem Artikel angefügt. 1864 wurde die Brosche Mr. J. H. Pollen, damals am South Kensington Museum, vorgelegt. Er schreibt darüber wie folgt: „Ich habe eine kleine, silberne, mit Kristallen besetzte Brosche, die oben eine Krone mit fünf imitirten Edelsteinen hat, gesehen. Die Brosche ist herzförmig und hat auf der Rückseite den Namen von W. Shakespeare. Ich sehe keinen Grund, weshalb ich ihr Alter oder irgend einen Theil der beigefügten Erklärung in Zweifel ziehen sollte. Sie ist 1828 in Stratford-on-Avon gefunden worden.“ Vor Kurzem ist die Brosche Mr. J. W. Tonks, Theilhaber der Firma T. und J. Bragg, zur Untersuchuug übergeben worden. Es sind dies die bekannten Juweliere von Birmingham und London, deren lange Erfahrung in der Anfertigung von Bürgermeister-Ketten und amtlichen Abzeichen, von den andern Zweigen ihres Geschäftes zu schweigen, ihnen ungewöhnlich häufige und vortheilhafte Gelegenheit geboten hat, Proben alter Goldschmiedekunst und Verzierungen zu prüfen. Mr. Tonks sagt von der Brosche: „Die Flächen der Steine waren augenscheinlich hexagonal, obgleich bei vielen die Winkel durch langen Gebrauch und daraus entspringender Reibung abgeschliffen sind. Der Schliff ist auf primitive Weise gemacht, die nach der Restauration, als man französische Moden einführte, nicht allgemein üblich war; die Art der Fassung gehört dem 16. Jahrhundert an. Die Brosche hat ganz das Ansehen, als datire ihre Entstehung mindestens aus der Shakespeare'schen Zeit.“ Im Zusammenhang mit den erzählten Thatsachen kann gefragt werden, welcherlei Zeugniß die Brosche selbst dafür ablegt, in Shakespeare's Besitz, oder seiner Zeit angehörig gewesen zu sein.

Und vor Allem was sagt uns das W auf der linken Seite der Brosche? Die meisten neueren Sprachen haben den Buchstaben W nicht, welcher in dem englischen Alphabet seine Gestalt durch Wiederholung des V erhält; also VV. Später wurden die Buchstaben zusammengerückt, so daß sie einander berührten und in der Folge wurden die Mittelglieder verschlungen, wie die Brosche es hier wiedergiebt: W. Diese Form des Buchstaben war Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts sehr gebräuchlich, wie man durch Vergleichung mit Büchern oder Grabsteinen aus jener Zeit ersehen kann. Der Siegelring im Geburtshaus-Museum hat das verschlungene W; dann der Name Henry Walpole's, der in eine Gefängnißmauer des Tower of London gemeißelt ist. „*The most excellent Historie of the Merchant of Venice, Written by William Shakespeare*“ und „*Mr. William Shakespeare, His Time, Chronicle, History of the Life and Death of King Lear and his Three daughters*“ aus dem Jahre 1608 im Museum, haben dieselbe Form des W. Die Zeilen auf der Gruft von Shakespeare's Tochter, Susannah Hall, welche an des Dichters Grab grenzt, haben sechsmal jene Form des Buchstaben W und auf dem Grabstein von Richard Hill im süd-

Digitized by Google

lichen Transept, der jetzt als Sakristei dient, finden wir noch vier Wiederholungen. Ein wichtiges Beispiel für den weit verbreiteten Gebrauch, das W in der Art zu schreiben, finden wir in einer deutschen Bibel, die jetzt im British Museum ist und die 1584 in Wittenberg herauskam. Die großen Lettern sind auf S. 89 des Werks „The Art of Illuminating" von Tymms und Digby Watts abgebildet. — In der Zeit, in welcher Shakespeare lebte, war es sehr gebräuchlich, zwei Konsonanten zusammen zu ziehen. Allgemein findet man den Gebrauch jedoch nur auf Gräbern, weil dort die Buchstaben gemeißelt sind; die Drucktypen werden nicht so angefertigt. In den Zeilen auf dem Stein über des Dichters Grab, welche Schutz für seinen Staub und Fluch für den Störer seiner Gebeine erflehen, finden sich zwei derartige Fälle, T und H sind verbunden und haben zusammen nur zwei Grundstriche. Die Tafel zum Gedächtniß seiner Frau hat drei Beispiele doppelter Konsonanten, und auf dem Grabe der Frau von Gifford Long in der Kirche zu Bradford-on-Avon aus dem Jahre 1601 steht siebenmal HE und zweimal TE. Auf dem Täfelchen unter Shakespeare's Büste, in dem Chor der Kirche in Stratford sind sieben verschlungene W, neun Doppelbuchstaben und ein Beispiel von drei zusammengezogenen Buchstaben. Die Verbindung dreier Buchstaben kommt freilich nicht so häufig vor. Man wird bemerken, daß die Buchstaben HAK auf der Brosche derartig verbunden sind; der einzige andre Fall, dessen wir uns erinnern können, ist auf jenem Täfelchen in der Kirche von Stratford. Er findet sich in jenen Zeilen, die anfangen: *„Stay passenger, why goest thou by so fast?"* und dort sind die Lettern THE so verbunden THE. Nach all diesem kann man nicht ohne Grund folgern, daß die Brosche zur Zeit Shakespeare's angefertigt worden sei, als eben solche Buchstaben gebräuchlich waren, und es ist merkwürdig, daß die beiden Beispiele von dreitheiligen Lettern mit Shakespeare in Verbindung stehen.

Die eben angeführten, aus den Umständen geschöpften und in der Sache selbst liegenden Beweise werden durch das Zeugniß von Mrs. Elisabeth Pittaway, der jüngsten Tochter von Smith, dem Finder der Brosche, und Mrs. Richard Voisey und Mr. Joseph Harborne, Tochter und Sohn von Mr. William Hurdis Harborne, der die Brosche von Smith hatte und die sämmtlich in Stratford leben, bestätigt, und sie scheinen völlig ausreichende Gewähr dafür zu geben, daß die Brosche eine echte Hinterlassenschaft von Shakespeare ist. Leider sind wir nicht in der Lage, Smith's letzte Worte in Bezug auf dieselbe wiederzugeben; denn er ist im Alter von 89 Jahren am 8. Sept. 1880 gestorben. Jedoch eine gerichtliche Erklärung vom Jahre 1864, als Mr. William Hurdis Harborne vollen Besitz von der Brosche ergriff, ist am Schluß dieses Artikels angefügt, und bis zuletzt hatte Smith die volle Ueberzeugung von der Echtheit der Broche und daß sie wirklich Das sei, wofür man sie hielt. Hierüber muß sich Jeder seine eigene Meinung bilden. Er schätzte ihren Werth auf 1000 £ und ging lieber drei Monate ins Gefängniß, ehe er ihren Besitz aufgab, bis „Armuth und nicht sein Wille ihn dazu zwang." Die Brosche ist nur durch zwei Hände gegangen, von denen Smith's in die ihres nunmehrigen Besitzers, und Jahre lang ist sie vor den Augen des Publikums verborgen gehalten worden. Eine höchst wichtige Thatsache ist es, die der Brosche Wichtigkeit und Interesse verleiht und als recht guten Beweis für ihre Echtheit und ihren Werth gelten kann, nämlich, daß Captain Saunders und Mr. Bell Wheler, zwei so gelehrte Alterthumsforscher, rückhaltlos an ihre Echtheit glaubten und Anstrengungen machten, um sie sich zu sichern. Ihr Geschmack und ihre Kenntnisse waren nicht gewöhnlich, besonders so weit es Stratford betraf, und wäre es nach ihren Wünschen gegangen, so hätte die Brosche sicher längst einen hervorragenden Platz, dort wo so manche ihrer Sammlungen sich befinden — im Shakespeare-Museum. Wie die Sachen stehen, hoffen wir und haben Grund anzunehmen, daß sie dort in nicht zu langer Zeit im Verein mit so vielen anderen wissenschaftlichen, künstlerischen und antiquarischen Schätzen ihren Platz finden und mit ihnen der Stadt Stratford Ansehen und Wichtigkeit verleihen und das Andenken des unsterblichen Shakespeare ehren wird.

Digitized by Google

Folgendes ist die gerichtliche Erklärung, welche Joseph Smith in Bezug auf die Auffindung der vorher erwähnten Brosche gegeben hat:

„Ich Joseph Smith, Böttcher aus Stratford-on-Avon in der Grafschaft Warwick, erkläre feierlich und der Wahrheit gemäß, daß ich im Jahre eintausendachthundertundachtundzwanzig die mir jetzt vorgewiesene Brosche, auf deren Rückseite der Name W. Shakespeare eingravirt ist, auf einem Haufen Kehricht gefunden habe, welcher von New Place in dem vorgenannten Stratford-on-Avon während baulicher Veränderungen auf diesem Grundstück herausgeschafft und vor demselben niedergelegt worden war. Genannte Brosche ist aus Silber gearbeitet, mit imitirten Steinen besetzt, hat die Form einer Harfe (eines Herzens) und einen Kranz als oberen Abschluß. Ich hielt sie für ziemlich werthlos und gab sie meinen Kindern zum Spielen. Als ich die Brosche fand, war sie so verwittert, daß man nicht erkennen konnte, aus welchem Metall sie gemacht sei. Ich rieb und reinigte sie so gut ich es vermochte, als ich eine Schrift auf ihr bemerkte und nach weiterem Reinigen fand ich, daß der Name „W. Shakespeare“ darauf stand. Noch ein anderes Wort war vorhanden, welches ich nicht entziffern konnte. Es sah aus wie „LOVA“. Ich rieb jedoch so lange, bis das Wort fast verschwunden war. Die Nachricht von meinem Fund kam bald zu Ohren des Captain Saunders, eines Antiquitätensammlers aus Stratford, welcher mich aufsuchte, um ihn zu besichtigen. Er bot mir 7 £ dafür, aber ich schlug dies Angebot aus, weil mir gesagt worden war, ich könne mehr dafür bekommen. Da ich mich zu jener Zeit in sehr schlechten Verhältnissen befand, ich hatte für zehn Kinder zu sorgen und hatte keine Arbeit, wendete ich mich an die Armenverwaltung um Unterstützung, welche mir verweigert wurde, weil ich die erwähnte Brosche besäße; man verlangte, ich solle sie abgeben oder verkaufen. Diesem Verlangen widerstand ich. Ich verließ die Stadt, um Arbeit zu suchen und blieb etwa vierzehn Tage fort. Als ich zurückkam, wurde ich vor Gericht gestellt. Es war dies in dem Jahr, als Mr. William Smith Mayor war. Er und sein Beisitzer Mr. Geatly sagten, da ich hartnäckig gewesen sei und die Brosche nicht habe aufgeben wollen, würden sie auch hartnäckig sein und mich, wenn sie könnten, sicherlich auf zwölf Monate nach Warwick schicken. Sie verurtheilten mich jedoch nur auf drei Monate. Mein Vergehen, daß ich meine Familie verlassen habe, würden sie, glaube ich, übersehen haben, hätte ich ihnen die betreffende Brosche gegeben. Bald darauf wurde mir durch Mr. William Hurdis Harborne Geld für sie geboten; ich nahm dies Anerbieten an und überließ ihm die Brosche, aber unter der Bedingung, daß er sie mir wiedergäbe, sobald ich ihm das Geld zurückerstatten könne. Da ich aber immer arm war, bin ich nie in der Lage gewesen, sie wieder einzulösen, und habe keine Hoffnung, es je zu vermögen. Ich habe keinen weiteren Anspruch an dieselbe, und diese feierliche Erklärung, von deren Wahrheit ich in meinem Gewissen überzeugt bin, gebe ich ab gemäß den Bestimmungen einer im fünften und sechsten Jahr der Regierung Sr. Maj. des hochseligen Königs Wilhelm IV. erlassenen Verordnung, mit dem Titel: „Verordnung behufs Aufhebung einer Verordnung der gegenwärtigen Parlamentssession, mit dem Titel: ‘Verordnung, betreffend die durchgreifendere Abschaffung von Eiden und Eidesformeln, wie sie in verschiedenen Gebieten der Verwaltung abgenommen und geleistet werden, und deren Ersetzung durch schriftliche Erklärungen’, sowie behufs wirksamerer Unterdrückung von freiwilligen und außergerichtlichen Eidesleistungen und Anordnung weiterer Maßregeln zur Abschaffung unnöthiger Eidesleistungen.

Joseph Smith.“

„Geschehen zu Warwick, Grafschaft Warwick, am 20. Aug. 1864 vor mir, Thomas Heath, Kommissar zum Abnehmen von Eiden in Chancery in England.“

Dieser Erklärung ist auch der erste Entwurf, nach dem sie abgefaßt worden ist, beigelegt. Er ist augenscheinlich von einer ungebildeten Person geschrieben, wahrscheinlich nach Smith's Diktat, da es nicht seine Handschrift ist.

Wir können schließlich noch hinzufügen, daß der gegenwärtige Besitzer der Brosche in dem Maulbeerholzkasten Mr. John Rabone aus Birmingham ist, ein

Digitized by Google

begeisterter Bewunderer Shakespeare's, wie er durch die von ihm aufgewendete Mühe und Kosten, um eine korrekte Kopie des „Shakespeare-Porträts" vor seiner Verhunzung durch Mr. Collins zu erlangen, bewiesen hat.

III. Shakespeare's Benutzung der Bibel.[1]

Der Wunsch, den so Viele hegen, mit großen und guten Menschen in verwandtschaftlichen Beziehungen zu stehen, oder ihre Abstammung von einer Familie herzuleiten, deren Stammbaum ins graue Alterthum hinaufreicht, ist nicht modernen Ursprungs und auch nicht auf eine bestimmte Nation beschränkt. Die stolze Erklärung: „Wir haben Abraham zum Vater", die vor mehr als achtzehnhundert Jahren im Osten abgegeben wurde, findet ihre Wiederholung in unseren Tagen im Westen, wo Hunderte ihre Verbindung mit den Genossen Wilhelms des Eroberers oder auch mit Familien späteren Datums nachzuweisen bestrebt sind. Und dieses Streben begnügt sich nicht bloß mit der Blutsverwandtschaft; es äußert sich genau eben so nachhaltig in Bezug auf geistige Zusammengehörigkeit. In jedem Zeitalter und in jedem Lande haben die Bewunderer der Geistesriesen ihres Volkes zu beweisen versucht, daß die erleuchteten Männer anderer Nationen die legitimen oder nicht-legitimen Abkömmlinge ihrer eigenen großen Geister waren.

Als die Juden während des zweiten Tempels mit den philosophischen und poetischen Schriften der Griechen bekannt wurden, erklärten sie rund heraus, daß Plato die Gesetze des Moses abgeschrieben habe, welche von gelehrten Hebräern lange vor der Septuaginta ins Griechische übersetzt worden seien. Die alten christlichen Kirchenväter gingen noch weiter als die Rabbinen. Nicht nur versichert uns Justinus Martyr, der im Anfange des zweiten Jahrhunderts lebte, daß sowohl Homer als auch Plato ihre Weisheit den Schriften des Moses und der Propheten entnommen hätten, sondern auch der berühmte Clemens von Alexandrien, der etwas später im selben Jahrhundert blühte, widmete zwei Kapitel seiner gelehrten „Stromata" (Miscellen) dem Beweise, daß die „griechischen Philosophen, die Stoiker, Plato, Pythagoras, ja auch Aristoteles der Peripatetiker" Einer wie der Andere von den Hebräern abgeschrieben hätten, und daß selbst die Wunder bei den heidnischen Schriftstellern nichts als ein Abklatsch der jüdischen Erzählungen seien.

Obwohl dies eine der verzeihlichsten Schwächen unserer Natur ist, da es als eine unwillkürliche Huldiguug vor dem Guten und Großen erscheint, so will ich doch mit Shakespeare eine ähnliche ehrenvolle Vergleichung nicht anstellen. So sehr ich anch die heilige Schrift verehre, und so fest ich auch glaube, daß Shakespeare sie gründlich kannte, so fällt mir doch keinen Augenblick ein, zu sagen, daß er seine Gedanken oder seinen Stil der Bibel entlehnt habe. Der bewunderungswürdige Moralphilosoph Shakespeare, der das Menschenleben in allen seinen Beziehungen darstellte, benutzte das Buch Gottes ebenso wie er das Buch der Natur benutzte, und das, was er ihnen beiden entnahm, verarbeitete er mit der ihm eigenen unvergleichlichen Geschicklichkeit zu Geißeln für das Laster und zu Kränzen für die Tugend.

In den kurzen Bemerkungen, die ich hierüber zu machen beabsichtige, hoffe ich zu zeigen, erstens — daß Shakespeare, wo er eine Bibelstelle ausdrücklich citirt, oder indirekt auf sie anspielt, ein ebenso origineller wie meisterhafter Interpret der Bibel wie der Natur ist, und zweitens — welche Uebersetzung der Bibel er benutzte.

Von allen Bibelstellen, die Shakespeare anführt, zeigt keine seine unübertreffliche Meisterschaft in der Entwicklung und Verächtlichmachung der so oft vorkommenden Mischung von Gemeinheit und Scheinheiligkeit deutlicher, als jene, welche er Shylock und Antonio in den Mund legt.

---

[1]) Athenaeum. 2896.

Digitized by Google

Shylock will aus seinem Gelde den größtmöglichen Nutzen ziehen. Da er indessen unter dem Einfluß der hebräischen Schriften erzogen worden ist, welche den Wucher verbieten, hat er doch noch so viel Gewissen und Schamgefühl in seiner Brust, daß er versucht, sein Benehmen vor seinem Opfer zu rechtfertigen. Er beruft sich daher auf einen Fall im Leben des Patriarchen:

Als Jakob Laban's Schafe hütete —
Er war nach unserm heil'gen Abraham,
Weil seine Mutter weislich für ihn schaffte,
Der dritte Erbe — ja, ganz recht, der dritte.
Antonio: Was thut das hier zur Sache? Nahm er Zinsen?
Shylock: Nein, keine Zinsen; was man Zinsen nennt,
Das grade nicht: gebt Acht, was Jakob that.
Als er mit Laban sich verglichen hatte,
Was von den Lämmern bunt und sprenklicht fiele,
Das sollte Jakob's Lohn sein, kehrten sich
Im Herbst die brünst'gen Mütter zu den Widdern:
Und wenn nun zwischen dieser woll'gen Zucht
Das Werk der Zeugung vor sich ging, so schälte
Der kluge Schäfer euch gewisse Stäbe,
Und, weil sie das Geschäft der Paarung trieben,
Steckt er sie vor den geilen Müttern auf,
Die so empfingen; und zur Lämmerzeit
Fiel Alles buntgesprengt und wurde Jakobs.
So kam er zum Gewinn und ward gesegnet.
Gewinn ist Segen, wenn man ihn nicht stiehlt.
Antonio: Dies war ein Glücksfall, worauf Jakob diente.
In seiner Macht stand's nicht, es zu bewirken,
Des Himmels Hand regiert' und lenkt' es so.
Steht dies, um Zinsen gut zu heißen, da?
Und ist eu'r Gold und Silber Schaf und Widder?
Shylock: Weiß nicht; ich laß es eben schnell sich mehren.
Doch hört mich an, Signor.
Antonio: Siehst Du, Bassanio,
Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen.
Ein arg Gemüth, das heil'ges Zeugniß vorbringt,
Ist wie ein Schalk mit Lächeln auf der Wange,
Ein schöner Apfel, in dem Herzen faul.
O, wie der Falschheit Außenseite glänzt! K. v. V. I. 3.

Jede Zeile dieses bedeutsamen Dialogs zeigt Shakespeare's originelle Auffassung der Bibelstelle. Jakob ist der Erwählte nicht nur, weil er durch Gott selbst seinem Bruder Esau vorgezogen wurde, sondern auch, weil sein Beiname Israel war — der Name, von dem Shylock und seine Race die Benennung Israeliten erhielten. Die Wendung: „Was von den Lämmern bunt und sprenklicht fiele", stammt von Shakespeare und giebt den Sinn des Originals prächtig wieder. Die Antwort, die er dem Antonio in den Mund legt, daß jene Erscheinung Gottes wunderbare Einmischung wäre und nicht zur Rechtfertigung schlechter Handlungen dienen könne, zeigt nicht nur, daß Shakespeare die biblische Erzählung sehr genau studiert, sondern auch, daß er sie gegründet hat auf die Randbemerkung zu Genesis 30, v. 37, in der Bischofsbibel (1568). Diese Bemerkung lautet wie folgt: „Es ist nicht recht, durch Betrug sich für erlittene Nachtheile schadlos zu halten; deshalb zeigt Moses später, daß Gott selbst den Jakob instruirt hat." (Genesis 31, v. 9.) Das Bedeutsamste bei dem Ganzen ist aber die zermalmende Abwälzung des Versuches „nackte Schurkerei mit alten Worten, die aus der heiligen Schrift gestohlen sind, zu verdecken", auf den Schurken selbst. Shakespeare läßt Antonio auf ein anderes Bibelwort Bezug nehmen, welches zeigt, daß „der Teufel sich auf die Schrift berufen kann." Da aber dieser Umstand im Evang. Matthäi 4 v. 6 erzählt ist, Shylock, der Jude, aber nicht an das Neue Testament glaubt, so wendet sich Antonio an seinen Freund Bassanio. Die unnachahmliche Auffassung dieser Stelle bei Shakespeare

Digitized by Google

in den folgenden Zeilen und ihre Erläuterung durch Vorgänge des täglichen Lebens ist ein nie fehlendes Geschoß, das der Dichter auf jeden Schurken, sei er Jude oder Christ, abdrückt, welcher seine ehrlose Handlungsweise durch ein Bibelwort beschönigen will.

Die Stelle im Evang. Matthäi 19 v. 24, in welcher Christus die Schwierigkeit für einen Reichen ins Himmelreich zu kommen, mit der Unmöglichkeit vergleicht, daß ein Kameel durch ein Nadelöhr gehe, hat den Scharfsinn jener Kommentatoren herausgefordert, welche weder Gefühl für Poesie noch Kenntniß von orientalischer Bildersprache haben. Diese Herren sagen uns, daß das ursprüngliche Wort (κάμηλος) hier nicht Kameel bedeutet, sondern „Kabel" oder dickes Tau, wie es von den Seeleuten beim Ankerwerfen henutzt wird, und das Bild reduziere sich also auf das Durchziehen eines Strickes durch ein Nadelöhr. Andere wieder weisen darauf hin, daß das enge Thor für Fußgänger in einigen syrischen Städten von den heutigen Arabern „Nadelöhr" genannt wird, im Gegensatz zu dem daneben befindlichen größeren Thor, durch welches Kameele und andere Lastthiere hindurch gehen. Christus habe also hier sagen wollen, daß für einen reichen Mann ins Himmelreich zu kommen ebenso schwierig sei, als für das kolossale Kameel das enge Thor, das man „Nadelöhr" nennt, zu passiren. Die Bekanntschaft mit der Sprache der hebräischen Schriftsteller zur Zeit des zweiten Tempels hätte diese Schwierigkeiten gehoben; die Herren hätten dann eingesehen, daß Christus hier ein nationales Sprichwort anwendet. Etwas Unmögliches schildern oder eine Schwierigkeit zeigen, hieß allgemein: versuchen, „einen goldnen Palmbaum zu zeigen oder einen Elephanten durch ein Nadelöhr gehen zu lassen" (Berachoth 55 b). Wenn einer der Talmudisten einen Kollegen wegen seiner Sophistik tadeln wollte, sagte er: „Du bist wohl aus der Schule von Pumbedita, wo sie einen Elephanten durch ein Nadelöhr gehen lassen können." (Baba Metzia 38 b.)

Ohne die Sprache des Talmud zu verstehen, sah Shakespeare doch deutlich, daß die Stelle Matth. 19 v. 24 eine sprichwörtliche Redensart sei, in welcher das größte Thier und die kleinste Oeffnung in Verbindung gebracht seien, um eine Unmöglichkeit auszudrücken. Er giebt die Stelle mit dem richtigen Gefühl des echten Dichters nicht nur korrekt, sondern auch poetisch schön folgendermaßen wieder:

„In Gottes Reich zu kommen, ist so schwer,
Als ein Kameel geht durch ein Nadelöhr." Rich. II, V, 4.

Seine merkwürdig sichere Auffassung einer Schriftstelle hat ihn oft in den Stand gesetzt, ihren richtigen Sinn zu treffen, wenn auch alle englischen Uebersetzungen der Bibel sie geradezu falsch wiedergegeben haben. So wird Richter 11, v. 30—40 das berühmte Gelübde erzählt, welches Jephtha macht, im Falle Gott die Kinder Ammon in seine Hand geben würde. Alle englischen Uebersetzungen, die Shakespeare zugänglich waren, verdunkeln die Idee des Menschenopfers, die in diesem Gelübde liegt, vollständig, indem sie Vers 31 so fassen: „Was zu meiner Hausthür heraus mir entgegen gehet . . . das soll des Herrn sein, und will's zum Brandopfer opfern." Ein Jeder, der das Original kennt, sieht natürlich sofort, daß der Zusammenhang hier den folgenden Wortlaut verlangt: „Wer auch immer zu meiner Hausthür heraus mir entgegen gehet . . . der soll des Herrn sein, und will ihn zum Brandopfer opfern."

Trotzdem Shakespeare nun das Hebräische nicht kannte und nur falsche Uebersetzungen vor Augen hatte, sah er, der fast unfehlbare Enträthseler des menschlichen Herzens und vollendete Beherrscher der Sprache, sofort deutlich, daß Jephtha nie geglaubt haben könne (und daß die ursprüngliche Fassung auch gar nicht den Gedanken erwecken wolle), daß ein Thier aus seinem Hause herauskommen und ihm zuerst auf seiner siegreichen Rückkehr vom Schlachtfeld begegnen könne. Außerdem sah Shakespeare augenscheinlich ein, daß, wenn es auch einem Schaf oder einer Ziege in den Sinn gekommen wäre, dem Helden entgegenzutreten, doch das Opfer eines unbedeutenden Thieres eine sehr winzige Dankesbezeigung von Seiten eines so großen Mannes wie Jephtha wäre, und daß dieser mit seinem feierlichen und unbegrenzten Gelübde so Etwas gar nicht gemeint haben könne. In dem dritten Theil von König Heinrich VI. nimmt Shakespeare daher ganz richtig an, daß Jephtha's Gelübde sich auf Menschen-

Digitized by Google

opfer bezöge und daß er demgemäß seine Tochter opferte. Clarence sagt zu Warwick:

„Ruchloser wär' ich, hielt ich diesen Eid,
Als Jephtha, seine Tochter hinzuopfern." V. 1.

Nachdem ich so auf den durchdringenden Scharfblick Shakespeare's hingewiesen, den er bei der Benutzung und Auffassung einer Bibelstelle entfaltet, wende ich mich zu seiner humoristischen Anwendung von Bibelworten. Wahrscheinlich wollte er die häßliche Gewohnheit Derer geißeln, welche die heilige Schrift als einen Deckmantel für ihre fragwürdigen Thaten citiren, noch wahrscheinlicher jene Puritaner zurechtweisen, welche stets ein Bibelwort auf den Lippen haben, um zu beweisen, daß das unschuldigste Vergnügen, namentlich der Theaterbesuch, sträfliche Sünde ist; deshalb nahm sich der unübertreffliche Humorist vor, zu zeigen, daß auch die Bibel Stoff zu erlaubter Fröhlichkeit bieten kann. In diesen komischen Anspielungen auf Bibelstellen entfaltet Shakespeare die größte Meisterschaft. Er legt die biblischen Scherze gewöhnlich den Clowns oder Falstaff in den Mund, wie sich aus den folgenden Beispielen ergiebt:

Erster Todtengräber: Komm, den Spaten her. Es giebt keine so alten Edelleute als Gärtner, Grabenmacher und Todtengräber; sie pflanzen Adam's Profession fort.
Zweiter T.: War der ein Edelmann?
Erster T.: Er war der erste, der je armirt war.
Zweiter T.: Ei, was wollt' er?
Erster T.: Was, bist ein Heide? Wie legst du die Schrift aus? Die Schrift sagt: Adam grub. Konnte er ohne Arme graben? Hamlet V. 1.

Wenn alt und lustig sein, eine Sünde ist, so muß (sagt Falstaff) mancher alte Schankwirth, den ich kenne, verdammt werden. Wenn es Haß verdient, daß man fett ist, so müssen Pharao's magere Kühe geliebt werden. 1 Heinrich IV, II. 4.

So ist es ferner in dem Gespräch zwischen dem Schließer und dem Clown der letztere, welcher den humoristischen Gebrauch von des Apostels Worten Epheser 5 v. 23 macht:

Schließer: Kommt einmal her, Bursch; könnt Ihr wohl einem Menschen den Kopf abschlagen?

Pompejus: Wenn der Mensch ein Junggesell ist, Herr, so kann ich's; ist's aber ein verheiratheter Mann, so ist er seines Weibes Haupt; und ich kann unmöglich einen Weiberkopf abschlagen. Maß für Maß, IV, 2.

Dies führt mich zum zweiten Theil meines Themas: welche besondere Uebersetzung Shakespeare bei seinen biblischen Citaten benutzte? Um das nachweisen zu können, müssen wir uns die Periode, in der Shakespeare seine Stücke schrieb, und die englischen Bibelübersetzungen, die damals existirten, vergegenwärtigen. Shakespeare wurde 1564 geboren und starb 1616; und obwohl nur 14 bis 16 seiner Stücke bei seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden, nimmt man doch gewöhnlich an, daß 34 von den 36 Dramen zwischen 1591 und 1611 verfaßt wurden, und daß nur zwei nach dem Erscheinen der gegenwärtigen „autorisirten Uebersetzung" im Jahre 1611 geschrieben worden sind. Abgesehen also von der Frage, ob Shakespeare in das allgemeine Geschrei gegen die „autorisirte Uebersetzung", das sich bei ihrem ersten Erscheinen erhob, einstimmte, kann er diese für seine literarische Thätigkeit nicht wohl benutzt haben, selbst wenn er es gewollt hätte. Unsere Untersuchung muß sich also beschränken auf die früher erschienenen Bibelübersetzungen. Deren giebt es nicht weniger als acht, eine vom Neuen Testament und sieben von der ganzen Bibel; sieben protestantische und eine römisch-katholische. Es sind die folgenden:

1) Tyndale's Uebersetzung des Neuen Testaments, die 1525 erschien;
2) Coverdale's Uebersetzung der ganzen Bibel, die 1535 veröffentlicht wurde;
3) Matthew's Bibel vom Jahre 1537;
4) Lord Cromwell's oder die Große Bibel von 1539;
5) Erzbischof Cranmer's Bibel, von der in den Jahren 1540—41 nicht weniger als sechs verschiedene Auflagen veranstaltet wurden;

Digitized by Google

6) die Genfer Uebersetzung, auch die Hosenbibel genannt, die von englischen Flüchtlingen in Genf veröffentlicht wurde, wohin sie sich vor den Verfolgungen Maria's gerettet hatten; diese Bibel wurde die Uebersetzung der Puritaner;
7) die Bischofsbibel von 1568, welche dazu bestimmt war, die calvinistisch-puritanische Färbung der Genfer Bibel zu bekämpfen; und
8) die römisch-katholische Uebersetzung, die Rheims- und Douay-Bibel genannt, weil das Neue Testament 1582 in Rheims und das Alte Testament 27 Jahre später in Douay erschien. Man nennt sie auch die Douay-Bibel allein, weil derselbe katholische Geistliche von der Universität zu Douay die beiden Theile anfertigte.

Was es so schwierig macht, genau die Uebersetzung zu bestimmen, deren sich Shakespeare bediente, ist der Umstand, daß er in fast allen seinen Anspielungen auf Bibelstellen seine eigenen treffenden Wendungen in seiner eigenen unübertrefflichen Sprache giebt, wie sich aus der oben angeführten Erzählung von Jakob und Laban und dem Sprichwort vom Kameel und Nadelöhr ergiebt. Selbst in dem Dialog zwischen den Todtengräbern, wo Shakespeare dem ersten ein direktes Citat aus der Bibel: „Die Schrift sagt, Adam grub" in den Mund legt, führt er eine Stelle an, die gar nicht in der Bibel vorkommt. Er spielt offenbar an auf Genesis 2 v. 15, wo es heißt, daß Adam in den Garten gesetzt wurde, „daß er ihn bauete und bewahrete", wie alle damals existirenden Uebersetzungen schreiben. Selbst hier also, wo der Witz auf einem Wortspiel beruht, giebt Shakespeare seine eigene Umschreibung.

Es giebt jedoch eine Stelle, die er so wörtlich anführt, daß wir im Stande sind, zu konstatiren, welche von jenen acht englischen Uebersetzungen der Dichter benutzte. In Liebes-Lust und Leid wird die Verpflichtung zur Milde mit folgenden Worten empfohlen:

„Denn Gnade selber schrieb uns das Gebot,
Und wer mag Liebe trennen von der Gnade?" IV. 3.
For charity itself fulfils the law
And who can sever love from charity?

Man sieht, daß die erste Zeile ein Citat aus Römer 13, v. 10 ist. Da nun sieben von den damals existirenden Uebersetzungen, die römisch-katholische mit eingeschlossen, die betreffenden Stellen folgendermaßen geben: „So ist nun die Liebe (*love*) des Gesetzes Erfüllung" und da nur die Bischofsbibel vom 1568 übersetzt: „So ist nun die Gnade (*charity*) des Gesetzes Erfüllung", so glaube ich, bin ich berechtigt, zu schließen, daß Shakespeare die Bibel von 1568 benutzt hat. Dies wird noch dadurch bestätigt, daß die Bischofsbibel damals fast eine autorisirte Uebersetzung war, wogegen die Genfer Bibel, welche von jener ersetzt werden sollte, die populäre war. Christian D. Ginsburg.

IV. Ein Bild von Shakespeare.[1]

Eine vor kurzer Zeit in den „Notes and Queries" erfolgte Mittheilung machte auf ein Bild Shakespeare's aufmerksam. Ich bitte Sie, mir, der ich es gesehen und untersucht habe, zu gestatten, Allen, die sich dafür interessiren, gleichfalls die Besichtigung anzuempfehlen und meine Eindrücke kurz zu berichten. Vor allem glaube ich, daß das Bild unzweifelhaft Shakespeare in leidendem Zustande darstellt; fraglich ist nur, ob es nach dem Leben gemalt ist. Darunter stehen einige Zeilen, angeblich von Shakespeare selbst mit Bezugnahme auf sein Bild geschrieben, mit der Schlußbemerkung: „*Sic cecinit Cygnus Avoniae et obiit 23. Aprilis 1616 aet^{s} 52.*" Ich bezweifle jedoch die Authenticität dieser Zeilen; sie sind wohl wahrscheinlicher von dem „sehr werthen Freunde" geschrieben, dessen in einer Notiz auf der Rückseite Erwähnung geschieht. Diese Notiz lautet: „Man erzählt sich, daß Shakespeare

1) Notes and Queries. Ser. VI, Bd. 7.

Digitized by Google

Lassen wir uns von Zeno selber den Vorgang seines Melodramas erzählen:

„Orvendillo, König von Dänemark, wurde von Fengone (der es am wenigsten hätte thun dürfen) meuchlings ermordet. Der Verräther bemächtigte sich der Krone, verstieß Ildegarde, seine Verlobte, und zwang Gerilda, Orvendillo's Wittwe und Mutter Ambleto's, zu neuem Ehebunde. Ambleto stellte sich wahnsinnig, um den Verfolgungen seines Stiefvaters zu entgehen. Der Tyrann aber schöpfte Verdacht und ließ kein Mittel unversucht, die volle Wahrheit zu entdecken. Unter Anderm gerieth er auf folgende drei Einfälle.

Erstlich ließ er unter allen Schönheiten des Landes die reizendste auswählen und gab Befehl, sie in ein Lustwäldchen zu führen, wohin Ambleto sich zurückzuziehen pflegte. Hinter den Büschen mußten sich Späher verstecken. Die Rolle der Versucherin wurde Veremonda, Prinzessin von Holland, zuertheilt; denn diese hatte Ambleto bei Lebzeiten seines Vaters geliebt und sich sogar mit ihm versprochen; nach dem Tode Orvendillo's aber hatte die Prinzessin dem Tyrannen Fengone den Krieg erklärt und ihre Heere wider ihn gerüstet. Ambleto's Stiefvater schlug diese in einer entscheidenden Schlacht, und der dänische General Valdemaro führte Veremonda als Gefangene an den Hof des Fengone.

Der erste Versuch mißglückte, denn Ambleto war gewarnt und daher auf seiner Hut.

Nun setzte man eine Begegnung zwischen dem jungen Prinzen und seiner Mutter in Scene. Fengone gab vor, eine weite Reise zu unternehmen und überließ scheinbar die Regierung der Gerilda, in deren Gemach sich ein Vertrauter des Tyrannen verstecken mußte, um die Wechselreden zwischen Mutter und Sohn aufzuzeichnen. Es war nämlich der Königin nur ausnahmsweise gestattet, Ambleto zu sehen und ihn ans Herz zu drücken. Indessen auch diese List scheiterte (er hatte den falschen, heuchlerischen Kämmerling Siffrido, der heimlich des Königs Gegner war, ausgehorcht); als der Jüngling das Zimmer seiner Mutter betrat, gab er vor, diese nicht zu kennen, lief mit großen Schritten auf und ab, den Lauscher zu entdecken; als er den Schlupfwinkel ausfindig gemacht hatte, tödtete er den Spion. Fortan begann er frei und offen mit der Königin zu reden, schüttete ihr sein Herz aus, machte ihr Vorwürfe und überzeugte sie vom Unrecht, das ihm und seinem Vater widerfahren sei.

Die dritte Probe bestand in einem rauschenden Bankett. Der Tyrann hoffte, den Prinzen trunken zu machen und dadurch Ambleto's innerste Gedanken zu erfahren. Doch schlürfte er selbst, ohne es zu wissen, den Taumeltrank und wurde auf Befehl Ambleto's als Mörder Orvendillo's erschlagen.

* * *

Dies die Handlung des opernhaften Machwerks. Die Personen heißen: Ambleto, Kronprinz, Liebhaber der Veremonda. Veremonda, Geliebte Ambleto's. Fengone, Tyrann von Dänemark. Gerilda, Gemahlin Fengone's und Mutter Ambleto's. Ildegarde, dänische Prinzessin. Valdemaro, Befehlshaber der dänischen Truppen. Siffrido, Fengone's Vertrauter und Garde-Kapitän.

Alles ist fürs Melodrama zurecht geschnitten. Fengone, von Shakespeare Claudius genannt, behielt den ursprünglichen Namen der Sage. Gerilda ist die Gerutha des Belleforest und die Gertrud Shakespeare's. Prinzessin Veremonda nimmt Ophelia's Platz ein, grade wie Ophelia an die Stelle der Courtisane aus der Legende trat, und nur hierin ahmt der Venezianer unbewußt Shakespeare nach. Vermuthlich gehören Ildegarde, Valdemaro und Siffrido den Erzählern an, welche die knappe Sage durch Nebenfiguren bereicherten; dies entging dem Librettisten so wenig wie dem britischen Dichterfürsten. Daher änderte Zeno nach Gutdünken, d. h. er war vom Geiste seiner Zeit beherrscht und gewiß ebenso durch die Geschmacksrichtung seiner Virtuosen beeinflußt. Anders geht der gewaltige „Umwälzer“ und „Erschütterer“ mit dem vorgefundenen Material zu Werke: er schafft total neue Situationen und Charaktere, er impft altem Stoffe psychologisches Leben, frische Elemente ein, er unternimmt eine ganze Revolution gegen das Altbestehende.

Shakespeare verwandelt die Courtisane, welche Ambleto in Versuchung führen soll, in ein unschuldiges Mädchen, das irrsinnig wird und an gebrochenem Herzen

Digitized by Google

stirbt. Zeno nimmt gleichfalls eine Aenderung vor, aber diese läuft auf eine hergebrachte Mondscheinprinzessin hinaus — Veremonda muß vier Akte hindurch nach ihrem Sponsen seufzen, um endlich am Schlusse des fünften Aktes von ihm bei obligaten Trillertönen und rosigen Beleuchtungseffekten heimgeführt zu werden.

Wie reich wird die Handlung durch die mannigfachen Verwicklungen der Shakespeare'schen Erfindung. Polonius wird durch sein Ende von großer Wichtigkeit für den Fortlauf des Trauerspiels; denn daraus entsteht das wirksame Eingreifen des Laertes in die Handlung, daraus die Nothwendigkeit, daß auch er einen Vater zu rächen hat, also das Gegenspiel zweier Söhne, welche die betreffenden Vatermörder zur Rechenschaft ziehen wollen, ferner das Zugrundegehn der beiden Familien und endlich die Schlußkatastrophe, wo die Nemesis triumphirt. Unser guter Zeno begnügt sich mit seiner Prinzessin Ildegarde, Ambleto's stiller Anbeterin, welche zuletzt dem General Valdemora ihre Hand bewilligt, um die allgemeine Heiterkeit nicht zu stören.

Shakespeare schüttelt die Knüpfungen und Lösungen gleichsam aus dem Ermel: sei's, um des Claudius Verbrechen zu verschleiern, sei's, um Hamlet aus der Trägheit aufzustacheln oder um einen Deus ex machina erscheinen zu lassen; sicher und bewußt findet er seinen Weg. Sein Genius schuf den Geist von Hamlet's Vater; die allegorische Scene der Schauspieler; Horatio's Freundschaft; den Heldenmuth des Fortinbras. Den gemüthlichen Zeno befriedigte die hergebrachte Abfertigung des falschen Vertrauten Siffrido, der seinem Gebieter verjährte Händel nachträgt und Ambleto zur Rache anfeuert (Akt 2, Scene 12):

Um meinem Groll zu dienen, dien' ich ihm.

Shakespeare endlich erkennt mit dem Seherblick des Dichters sogleich den Keim der Melancholie hinter dem verstellten Wahnsinn des dänischen Brutus und personifizirt in seinem Helden einen ewig bestehenden konkreten Typus, realistisch und gleichzeitig symbolisch, den vom Weltschmerz verzehrten Sterblichen, den Zweifler, den Träumer, den Unentschlossenen, der stets mit seinem Gewissen und seinem Willen im Kampfe ist, der, wie Göthe bemerkt, nicht Kraft genug besitzt, um seine große Aufgabe zu erfüllen — „ein Gemälde, worin sich tausend Leidensbrüder tief erschauernd erkennen werden.“

Unser Zeno macht aus Hamlet eine Art tragikomischen Sonderlings, der unter der Maske des Wahnsinns mehr bedacht ist, sein Leben und seinen Thron zu sichern, als den Vater zu rächen.

Er läßt ihn folgendermaßen auftreten:

Akt 1, Scene IV.

Veremonda, gleich darauf Ambleto. Ildegarde.

Veremonda.

Schon gut! — kein Deuten reinigt vom Verrath;
Er schmeichelt nur . . . . . Ach, wen erblick' ich da!

Ildegarde (zu Ambleto).

Was denkst du?

Ambleto.

Wissen möcht' ich —

Ildegarde.

Nun?

Ambleto.

Warum
Aurora nicht in Thränen, da die Sonne
Doch eingekerkert wurde . . .

Ildegarde.

(Holder Wahnsinn!)

Veremonda.

(Bejammernswerthes Loos!)

Ambleto (zu Ildegarde).

Ich kenne dich,
Denn du bist Clytia, vernimm es wohl,



Die dem Apoll, der sie nicht hören will,
Nach Cytherea folgt. (Zu Veremonda.) Auf deinen Brauen
Und deinen Lippen wohnet Amor, nicht?

Ildegarde.

(Er schwärmt und reißt mich hin!)

Veremonda.

(Der ersten Neigung blieb er eingedenk!)
Ambleto, zieh in Frieden.

Ambleto.

Zu wem sprichst du?
Wo ist Ambleto? wo?

Ildegarde.

Du selber bist's.

Ambleto.

Ambleto ich? und wo denn blieb mein Vater?
Der Hof? und Veremonda? wo der Thron?
Todt ist Ambleto. Dies ist nur sein Schatten.

Veremonda.

(Unsel'ger Prinz!)

Ildegarde.

Wo eilst du hin? was suchst du?

Ambleto.

Das Herz, das ich verlor.

Ildegarde.

(Wär' ich dies Herz!)

Veremonda.

(Du bist nicht ohne Herz, du hast das meine!)
Doch wann verlorst du es?

Ambleto.

Mit meinem Frieden
Ward mir's geraubt.

Ildegarde.

Wer nahm es dir?

Ambleto.

Merk auf:

Durch meine Augen zogen ein
Die Schönheit und die Liebe
Und senkten in den Busen mein
Viel tausend Flammentriebe.

Doch ach, sie flogen wieder fort
Mit meinem armen Herzen;
Statt seiner blieb die Sehnsucht dort,
Ein steter Sporn den Schmerzen.

* * *

Wie wir sehen, ist dieser Ambleto Zeno's ein Bröcklein des unübersehbaren Scherbenberges, aus dem das dramatische und melodramatische Repertoire des italienischen Theaters zusammengewürfelt ist, ein Bröcklein, das nur während eines Augenblicks betrachtet werden darf, ähnlich einem zufällig ausgegrabenen Stückchen Kehrichts. Ihm größere Wichtigkeit beizulegen, würde ich mich hüten. Spaßes halber erwähnte ich dieser Kuriosität, wohl wissend, wie gering der literarische Werth eines Melodramas aus dem 18. Jahrhundert ist, und daß darauf die bekannten Verschen passen:

Signor Delirio, so viel Sentenzen
Mitten im Siedepunkt heißester Gluth!
Sagt mir, zum Teufel, wozu die Kadenzen,
Signor Sospiro, bei Todtschlag und Wuth? —

Digitized by Google

Trotz alledem spreche ich dem fleißigen Zeno nicht jegliches Verdienst ab; nur durfte er sich nicht an einen Hamlet wagen. Er war Sklave eines gewissen Kunstzweiges, mußte sich, beengt durch Vorurtheile, allen möglichen Anforderungen bequemen. Selbst Metastasio, der Fürst aller Librettisten, wäre nicht im Stande gewesen, Ambleto und Veremonda würdevoller hinzustellen und ihnen mehr seelischen Ausdruck zu geben, hätte er ihnen auch bessere Verse in den Mund gelegt.

Gönnen wir es diesem armen Ambleto, unter seinem Schutt und Geröll ruhig wieder einzuschlafen, während „Hamlet" fort und fort unter den Plejaden ewiger Dichtung leuchten möge!

VII. Die Schauspieler des Königs.

(Shakespeare's Gesellschaft.[1])

Aus W. H. Dawson's „Geschichte von Skipton" geht hervor, daß die „Schauspieler des Königs" einmal so weit heruntergekommen waren, daß sie sich gezwungen sahen, zu „reisen" und zu dem geringen Honorar von £ 1 für jede Vorstellung aufzutreten. Auf meine Bitte hat Mr. Dawson die Original-Dokumente noch einmal geprüft und das Datum dieser ihrer traurigen Lage festgestellt. Es war im Jahre 1624, in welchem jene Gesellschaft durch die Aufführung von Middleton's „Schachspiel" der Regierung so viel Verdruß bereitete. Da die erwähnte Thatsache für die Bühnengeschichte neu und interessant ist, so dürfte es sich wohl verlohnen, den Originaltext vollständig in Ihrem nächsten Heft abzudrucken und ihn so des weiteren bekannt zu machen. In Mr. Dawson's höchst interessantem und werthvollem Buche ist das Datum nicht angegeben; das ist um so sonderbarer, als er überall sonst in dem Werke sorgfältig alle Daten verbatim et literatim angeführt hat. Die auf Skipton Castle aufbewahrte Eintragung des Haushofmeisters von Francis, viertem Earl of Cumberland, hat folgenden Wortlaut: „1624. Einer Truppe Schauspieler, die unter dem Namen „Schauspieler des Königs" herkamen, für drei Aufführungen drei Pfund."

F. G. Fleay.

VIII. Shakespeare und Tausend und Eine Nacht.

Von Dr. Reinhold Sigismund.

Der Widerspenstigen Zähmung ist entstanden aus einem älteren Stücke, welches Shakespeare überarbeitete. Dieses ältere Stück hatte auch schon das Vorspiel; wir kennen dasselbe aus der Einleitung zu Shakespeare's „der Widerspenstigen Zähmung" von Delius. Hieraus geht hervor, daß der überarbeitende Dichter weiter kein Buch gelesen zu haben brauchte. Immerhin aber wird es von Interesse sein, wenn wir erfahren können, woher der erste Verfasser des Stückes geschöpft hat. Dies ist nun in Bezug auf das Vorspiel möglich. Der betrunkene Schlau wird von einem reichen Lord im Schlafe aufgehoben, in dessen Schloß gebracht, in reicher Kleidung, im schönsten, mit lüsternen Gemälden umhängten Zimmer, in ein kostbares Bett gelegt.

Wärmt seinen strupp'gen Kopf mit duft'gem Wasser,
Mit Lorbeerholz durchwürzt des Saales Luft,
Haltet Musik bereit, sowie er wacht,
Daß Himmelston ihm Wonn' entgegenklinge:
Und spricht er etwa, eilt sogleich herzu,
Und mit demüth'ger tiefer Reverenz
Fragt, was befiehlt doch Eure Herrlichkeit?
Das Silberbecken reich' ihm Einer dar
Voll Rosenwasser und bestreut mit Blumen.
Gießkanne trage dieser, Handtuch jener . . .

---

1) Athenaeum Nr. 2882.

Digitized by Google

Das Vorbild zu diesem Vorgange findet sich in den arabischen Märchen der Tausend und Einen Nacht unter dem Titel: Erzählung von den Schlafenden und Wachenden. Abul Hassan hat bei seines Vaters Tode ein ungeheures Vermögen geerbt, das er in zwei Hälften theilt. Die eine sollte unangegriffen bleiben, von der anderen lebte er und zwar so verschwenderisch, daß er bald damit fertig war. Er suchte Hilfe bei seinen Freunden und Gesellschaftern, die ihm beim Schwelgen beigestanden hatten; aber Niemand kümmerte sich um ihn. Abul Hassan ging dann nach dem Orte, wo er die andere Hälfte seines Vermögens aufbewahrt hatte und schwur, mit keinem seiner früheren Freunde mehr zusammen zu kommen, sondern sich jede Nacht eine andere Gesellschaft zu wählen und sie des Morgens wieder zu verlassen. Er setzte sich deshalb jeden Abend auf die Brücke und sprach jeden Fremden an, um ihn in sein Haus zu führen, bis er einst auch den verkleideten Kalifen Harun al Raschid und Masrur auf der Brücke traf und zu sich lud. Der Kalif wollte nicht einwilligen, aber Abul Hassan beschwor ihn so lange, bis er ihm folgte. Sie aßen und tranken mit einander bis Mitternacht und waren guter Dinge. Unter Anderem fragt der Kalif seinen neuen Gastfreund, ob er einen Wunsch habe, worauf Abul Hassan antwortet: Ich habe kein anderes Verlangen, als daß ich einmal herrschen, befehlen und verbieten könnte, ohne Jemand darüber Rechenschaft zu geben. Zuletzt füllte der Kalif einen Becher und warf ein Stückchen Bendj von der Insel Kreta hinein: kaum hatte Abul Hassan davon getrunken, als er wie ein Todter auf sein Gesicht zur Erde fiel. Der Kalif befahl seinem Diener Masrur den Schlafenden aufzuheben und in den Palast zu tragen. Dort ertheilte er Allen die Anweisung, beim Erwachen Abul Hassans diesen als Kalifen zu begrüßen und ihm in Allem, was er verlangte, Folge zu leisten. Abul Hassan schlief, bis die Sonne schon hoch stand; da nahte sich ihm eine Sklavin und sprach: Herr, es ist Zeit, das Morgengebet zu verrichten! Als Abul Hassan diese Worte hörte, stutzte er und sah sich verwundert um, bald nach den azurnen und vergoldeten Wänden, bald nach der Decke, die ganz golden war; er sah viele Zimmer rings umher, die mit seidenen, gold-gestickten Tapeten behangen waren; allerlei goldene und kristallene Gefäße von chinesischer Arbeit, schöne Betten und Teppiche auf dem Boden ausgebreitet, brennende Lampen, die von Ambra dufteten, und eine Menge von Sklavinnen, Dienern u. s. f. Bei der längeren Ausmalung der nun folgenden Scene kommt auch vor, daß ihm Sklavinnen ein goldenes Waschbecken mit einer silbernen Kanne brachten und ihm Wasser über die Hände gossen. Einen Tag über ist er Kalif, seine Befehle werden ausgeführt, und auch den Abend bringt er in Herrlichkeit und Freude zu, bis man ihm abermals auf Befehl Harun's ein Stück Bendj in den Becher wirft und ihn schlafend nach seiner Wohnung schafft. Beim Erwachen kann er sich nicht hinein finden, daß er ein bloßer Privatmann, nicht mehr Beherrscher der Gläubigen sein soll; bis man ihn in ein Irrenhaus schafft, wo ihn der Aufseher bei seiner Behauptung, er sei der Fürst der Gläubigen, als „Verruchtesten aller Wahnsinnigen" in Ketten legt, an ein hohes Gitter bindet und ihn zwei Mal des Tags und zwei Mal in der Nacht prügelt, bis er zugesteht, er wolle bloß Abul Hassan sein. Der Kalif machte dann denselben Scherz noch einmal mit ihm und behielt ihn zuletzt als Gesellschafter bei sich.

Auch das Stück Timon von Athen ist — nach Delius — von Shakespeare nach einem älteren Werke überarbeitet worden. Die Quellen zu Timon aus dem Alterthume berichten von dem Menschenhasse des Timon, sprechen davon, daß er wegen des Undanks Derer, denen er Gutes gethan, und die er für Freunde hielt, gegen alle Menschen aufgebracht worden sei, aber sie melden nichts davon, in welcher Weise seine Wohlthaten geschehen sind, in welcher Weise er gekränkt wurde. Der Timon Shakespeare's ist ein reicher, auch um den athenischen Staat wohlverdienter Mann, der in allzugroßer Güte und in allzugroßem Vertrauen auf Leute, die er für seine Freunde hält, seine großartigen Reichthümer verschleudert. Er kauft einen Freund los, der wegen Schulden verhaftet ist; stattet einen Diener aus, damit derselbe das Mädchen seiner Wahl heirathen könne; er schenkt seinen Tischgenossen Juwelen; die Rosse, welche er von Lucius empfängt, sollen würdig erwidert; eine Koppel Windhunde von Lucullus nicht ohne reichen Lohn angenommen werden; ein Pferd, welches

Digitized by Google

Timon geritten, und das von einem Tafelgenossen Lob erhalten hat, wird diesem geschenkt, weil man nach Verdienst nur Das loben könne, was man liebt. Der Senator spricht von ihm:

Fehlt's mir an Geld, stehl' ich des Bettlers Hund
Und geb' ihn Timon; gut, der Hund münzt Geld.

Ein in den antiken Quellen nicht genanntes neues Moment bietet der Verwalter Timon's, bei Shakespeare Flavius genannt. Schon im ersten Aufzuge tritt dieser als die Cassandra auf, welche Troja's Fall verkündet:

O Jammer! möchte Milde rückwärts sehn,
Daß nicht an Großmuth Edle untergehn.
. . . Was soll d'raus werden?
Bewirthen sollen wir und reich beschenken,
Und alles das aus einem leeren Kasten. —
Er rechnet nimmer nach und heißt mich schweigen,
Wenn ich sein Herz als Bettler ihm will zeigen.
. . . . . All' seine Güter stehn
In ihren Büchern.

Im zweiten Akte sagt Flavius:

Nachdenken, Einhalt nicht! Wirthschaft ganz sinnlos,
Daß er sie weder so kann weiter führen,
Noch die Verschwendung hemmt . . . .

Das Verfahren Timon's seinem Verwalter gegenüber wird gezeichnet Akt II, 2:

Timon. Du machst mich staunen. Warum früher nicht
Hast du mir mein Vermögen klar berechnet?
Daß ich vermocht', den Haushalt einzurichten,
Wie's mir vergönnt.
Flavius. Ihr wolltet nimmer hören,
So oft ich's vorschlug eurer Muße.
Timon. Was!
Einmal ergriffst du wohl den Augenblick,
Wenn üble Laune dich zurückgewiesen:
Und die Verstimmung soll nun jetzt dir helfen,
Dich zu entschuld'gen.
Flavius. O, mein theurer Herr!
Oft hab' ich meine Rechnung euch gebracht,
Sie hingelegt; ihr aber schobt sie weg
Und spracht, sie lieg' in meiner Redlichkeit.
Befahlt ihr, für ein klein Geschenk so viel
Zu geben, schüttelt' ich den Kopf und weinte;
Ja, bat euch, gegen das Gebot der Sitte,
Mehr eure Hand zu schließen; ich ertrug
Nicht seltnen und nicht milden Vorwurf, wagt' ich,
An eures Reichthums Ebbe euch zu mahnen,
Und eurer Schulden Fluth, geliebter Herr,
Jetzt hört ihr mich — zu spät! — doch muß ich sagen,
Daß euer ganz Vermögen halb zu wenig,
Die gegenwärt'gen Schulden nur zu tilgen.
Timon. Laß all mein Land verkaufen.
Flavius. Alles ist
Verpfändet; viel verfallen und dahin;
Und was noch bleibt, kann kaum den Riß verstopfen
Des jetz'gen Drangs: Termin folgt auf Termin:
Was nun vertritt die Zwischenzeit? und endlich
Wie steht's um unsre Rechnung?
Timon. Bis Lacedämon reichten meine Güter.
Flavius. O, theurer Herr, die Welt ist nur ein Wort —
Und wär' sie eu'r, wie schnell wär' sie dahin,
Wenn sie ein Laut verschenkte! . . . .

Digitized by Google

Das Vertrauen Timon's auf seine Freunde ist in verschiedenen Stellen ausgedrückt. So sagt er, auf die Klarstellung seiner Verhältnisse durch Flavius:

Still, pred'ge mir nicht mehr: —
Doch kennt mein Herz kein lasterhaft Verschwenden;
Unweis' und nicht unedel gab ich weg.
Was weinst du doch? denkst du ganz gottlos denn,
Ich werde freundlos sein? Beruh'ge dich:
Wollt' ich anzapfen allen Wein der Liebe,
Durch Borg der Herzen Inhalt mir erprüfen,
Könnt' ich ihr aller Gut so frei gebrauchen,
Wie ich dich reden heiße.

Timon schickt seine Diener an die Scheinfreunde mit der Bitte um Hilfe und erhält von Jedem eine andere Ausrede, nur Das nicht, was er wünscht.

Eine wahrhaft auffallende Aehnlichkeit mit diesem Vorgange findet sich in der Erzählung: Nureddin und die schöne Perserin, in Tausend und Einer Nacht. Ohne auf den übrigen Inhalt einzugehen, will ich nur erwähnen, daß Nureddin von seinem, als Vezir zu Bassora gestorbenen Vater ein ungeheures Vermögen erbte, das er, nachdem die Trauerzeit vorüber war, in der Gesellschaft von sogenannten Freunden verzehrte. Mit diesen, so heißt es, verlebte er die Zeit in steten Festen und Lustbarkeiten, die er sich ungeheuere Summen kosten ließ. Es verging sogar nicht leicht ein Tag, an welchem nicht Jeder derselben noch außerdem mit einem reichen Geschenke von Nureddin nach Hause zurückkehrte. Was noch viel mehr dazu beitrug, Nureddin's Vermögensumstände zu zerrütten, war, daß er niemals von einer Rechnung mit seinem Verwalter hören wollte. Er schickte ihn jedesmal, wenn er mit seinem Buche kam, wieder fort, indem er zu ihm sagte: „Geh, geh, ich verlasse mich ganz auf dich; sorge nur dafür, daß ich jeden Tag eine wohlbesetzte Tafel habe.“ „Du hast zu gebieten, Herr!“ erwiederte der Verwalter; „erlaube jedoch, daß ich dich an das Sprichwort erinnere, welches sagt: Wer immer ausgiebt, ohne zu rechnen was, kommt zuletzt an den Bettelstab, ohne zu wissen wie. Du begnügst dich nicht mit dem so verschwenderischen Aufwand deiner Tafel, du schenkst auch noch mit vollen Händen weg. Deine Schätze können das nicht aushalten, und wären sie auch so groß wie Berge. Verschwendung, sagt ein anderes Sprüchwort, schöpft auch den tiefsten Brunnen aus.“ „Geh, sage ich dir,“ wiederholte Nureddin, indem er ihm einen unwilligen Blick zuwarf, „von alle dem, was du mir eben gesagt, will ich kein Wort mehr hören; fahre fort, mir zu essen zu schaffen und bekümmere dich nicht um das Uebrige.“ Auf die Frage des Verwalters, ob dies seines Gebieters bestimmter Wille sei, antwortete Nureddin mit einem kurzen Ja, und der Verwalter ging seines Weges.

Nureddin fuhr in seinem Leichtsinne fort, sich's wohl sein zu lassen, und seine Freunde versäumten keine Gelegenheit, tranken von seinem Wein, aßen von seinen Speisen, und dabei schmeichelten sie ihm, lobten ihn und erhoben Alles, auch das Geringste und Unbedeutendste, was er that und sagte. Hauptsächlich vergaßen sie nicht, Alles übermäßig zu preisen, was ihm gehörte, und fanden dabei ihre Rechnung. „Herr“, sprach der Eine zu ihm, „als ich neulich spazieren ging, führte mich mein Weg an einem Landgute vorüber, das mir durch seine Schönheit sogleich in die Augen fiel.“ Ich übergehe die in Tausend und Einer Nacht gemachten Lobeserhebungen des Freundes. Es genügt die Antwort Nureddin's aufzuführen: „Es freut mich, daß es dir gefällt; es ist wahr, ich habe Nichts gespart, um es meines Standes und Reichthumes würdig einzurichten. Aber es wäre Verrath an der Freundschaft, wollte ich dir nur erlauben, es mit den Augen eines Fremden anzusehen. Nein, ich will deinen Genuß dadurch nicht trüben, daß du zu denken genöthigt bist: Was mir so viel Lust und Vergnügen gewährt, gehört einem Andern. Man bringe mir Feder, Dinte und Papier, und ich will nicht weiter davon reden hören; es ist dein, ich schenke es dir.“ Nachdem es auf diese Weise dem Einen gelungen war, sich durch Schmeichelei ein so ansehnliches Besitzthum zu erwerben, säumten auch die Andern nicht, die wohlfeile Gelegenheit zu benutzen, ihrem Freunde, wie sie ihn nannten, nach und nach das Schönste und Werthvollste, was er besaß, abzu-

Digitized by Google

schwatzen. Sie lauerten dabei stets den Zeitpunkt ab, wenn Nureddin in einer heitern und großmüthigen Laune war, und wußten ihn dann so an seiner schwachen Seite zu fassen, daß es ihnen nicht fehlen konnte, ihren Wunsch zu erreichen. So ging eines von Nureddin's Häusern nach dem andern in den Besitz dieses oder jenes Freundes über .... Das Jahr war eben abgelaufen, als es eines Tages auf einmal an die Thüre des Saales klopfte, wo er zu Tische saß. Als Nureddin hinaustrat, war er nicht wenig befremdet, zu einer so ungewöhnlichen Stunde seinen Verwalter zu erblicken. Er las in dem bedenklichen Gesichte dieses Dieners, daß er ihm etwas Außerordentliches mitzutheilen habe, und um zu hören, was es sei, ging er auf ihn zu und ließ die Thür hinter sich halb offen stehn.

„Mein Herr und Gebieter", sprach der Verwalter zu Nureddin, „verzeihe deinem Sklaven, wenn er zu dieser übel gewählten Zeit vor dich tritt und dich mitten in deinen Vergnügungen unterbricht. Allein, was ich dir mitzutheilen habe, ist, wie mich dünkt, für dich von so großer Wichtigkeit, daß ich nicht aufschieben durfte, mir diese Freiheit zu nehmen. Ueberdies wirst du dich erinnern, daß ich dir jederzeit ungelegen kam, wenn ich mit dir über diesen Gegenstand sprechen wollte, und daß du mir ausdrücklich verboten hast, früher vor dir zu erscheinen, als bis der Augenblick da wäre, wo du es nothwendig erfahren müßtest. Jetzt komme ich, meine letzte Rechnung abzulegen, und was ich seit langer Zeit voraussah, und wovor ich dich warnte, ist eingetroffen." „Wie soll ich deine Worte verstehen?" fragte Nureddin betroffen. „Sag' ohne Umschweife, was du mir anzukündigen hast." „Herr", fuhr der Verwalter fort, „da du mir befiehlst, offen zu reden, so laß es deinem Sklaven nicht entgelten, wenn er dir sagen muß, was deine Ohren ungern vernehmen werden. Es ist nichts mehr da, wovon du morgen leben könntest, nicht ein Dirham mehr von allen den Summen, die du mir übergeben hast, deine Haushaltung zu bestreiten." „So verpfände meine Häuser, entlehne Geld auf meine Gärten, laß dir Vorschuß von meinen Pächtern geben!" fuhr Nureddin heraus. „Herr", erwiederte der Verwalter, „alle Einkünfte, die du mir angewiesen hast, sind erschöpft, und deine Pächter sammt Allen, die dir Zinsen zahlen mußten, haben mir Schwarz auf Weiß von deiner eigenen Hand die Abtretung deiner Forderungen an Andere vorgelegt, so daß ich in deinem Namen nichts mehr von ihnen einziehen kann. Hier sind meine Rechnungen: prüfe sie; und wenn du willst, daß ich dir ferner dienen soll, so weise mir andere Mittel an, Geld für dich zu erheben; wo nicht, so erlaube mir, daß ich Abschied nehme."

Durch die offenstehende Thür hat Einer der Tischgesellschaft diese ganze Unterredung belauscht und theilt das Ergebniß hinter Nureddin's Rücken allen Anwesenden mit. Alle beschließen, sich auf schickliche Weise von ihm loszumachen. Einer nach dem Andern beurlaubt sich von Nureddin unter einem nichtigen Vorwande.

Wie Timon, so setzt Nureddin trotz dieser bedenklichen Zeichen seine Hoffnung auf die Hilfe dieser Freunde. „Wenn ich auch all mein Gut verzehrt habe, so ist dieses mit ausgewählten Freunden geschehen, welche ich von langer Zeit her kenne. Es sind Männer von Ehrgefühl und voll Erkenntlichkeit, und ich bin sicher, daß sie mich nicht im Stiche lassen werden. — Gleich morgen, ehe sie, wie gewöhnlich, sich zu mir bemühen, will ich sie alle besuchen, und du wirst mich mit einer hübschen Summe Geldes zurückkommen sehen, womit sie insgesammt mich unterstützt haben werden."

Wie bei Timon, so wird diese Hoffnung auch bei Nureddin getäuscht, nur findet sich bei Letzterem nicht diese vielfältige Nüancirung der Abweisungen, welche Shakespeare bringt. Die sämmtlichen zehn Freunde Nureddin's brauchen ein und dieselbe Methode: sie lassen sich verleugnen und sind für Nureddin nicht zu Hause. Das weitere Schicksal Nureddin's gestaltet sich von dem des Timon ganz abweichend, so daß ich hier nicht darüber zu sprechen brauche. Um so übereinstimmender ist der Gedankengang in den von mir wiedergegebenen Zügen und zwar in einem so auffallenden Grade, daß hier wohl Niemand von Zufälligkeit wird sprechen können. Ueberhaupt kommt man, je mehr man sich in die Werke alter und neuer Schriftsteller vertieft, immer fester zu der Ueberzeugung, daß die vielgerühmte menschliche Phantasie gar nicht im Stande ist,

Digitized by Google

Neues zu ersinnen. Es ist wie bei dem Maler, welcher immer wieder die bekannten Farben braucht; nur in der künstlerischen Mischung besteht die Meisterschaft, und diese soll auch unserem Shakespeare freudig zugestanden werden.

Eine fernere Aehnlichkeit, wenn auch nicht in so eminentem Grade, finde ich zwischen dem Schicksale des Malvolio in Was Ihr wollt und den Erzählungen des Barbiers von den Abenteuern seiner Brüder, in der Geschichte vom Buckligen, in Tausend und Einer Nacht.

Was Ihr wollt II, 5:

Malvolio. 'S ist nur Glück, alles ist Glück. Maria sagte mir einmal, sie hegte eine Neigung zu mir; und ich habe sie selbst es schon so nahe geben hören, wenn sie sich verlieben sollte, so müßte es jemand von meiner Statur sein. Außerdem begegnet sie mir mit einer ausgezeichneteren Achtung als irgend Jemandem in ihrem Dienst. Was soll ich davon denken?
Junker Tobias. Der eingebildete Schuft!
Fabio. O still! Die Berathschlagung macht einen stattlichen kalekutischen Hahn aus ihm. Wie er sich unter seinen ausgespreizten Federn bläht!
Junker Christoph. Sakrament! ich könnte den Schuft so prügeln!
Junker Tobias. Still, sag' ich.
Malvolio. Graf Malvolio zu sein —
Junker Tobias. O du Schuft!
Junker Christoph. Schießt ihn todt! Schießt ihn todt!
Junker Tobias. Still! still!
Malvolio. Man hat Beispiele: die Oberhofmeisterin hat einen Kammerdiener geheirathet.
Junker Christoph. Pfui, daß dich!
Fabio. O still! Nun steckt er tief drin; seht, wie ihn die Einbildungskraft aufbläst!
Malvolio. Bin ich alsdann drei Monate mit ihr vermählt gewesen. und sitze in meinem Prachtsessel —
Junker Tobias. Eine Windbüchse her, um ihn ins Auge zu schießen!
Malvolio. Rufe meine Beamten um mich her, in meinem geblümten Sammtrock, komme so eben von einem Ruhebett, wo ich Olivien schlafend gelassen.
Junker Tobias. Hagel und Wetter!
Fabio. O still! still!
Malvolio. Und dann hat man eine vornehme Laune; und nachdem man seine Blicke nachdrücklich umhergehen lassen, und ihnen gesagt hat, man kenne seinen Platz und sie möchten auch den ihrigen kennen, fragt man nach dem Vetter Tobias. —
Junker Tobias. Höll' und Teufel!
Fabio. O still, still, still! Jetzt, jetzt!
Malvolio. Sieben von meinen Leuten springen mit unterthäniger Eilfertigkeit nach ihm hinaus: ich runzle die Stirn indessen, ziehe vielleicht meine Uhr auf, oder spiele mit einem kostbaren Ringe. Tobias kommt herein, macht mir da seinen Bückling —
Junker Tobias. Soll man dem Kerl das Leben lassen?
Fabio. Schweigt doch, und wenn man euch auch die Worte mit Pferden aus dem Munde zöge.
Malvolio. Ich strecke die Hand so nach ihm aus, indem ich mein vertrauliches Lächeln durch einen strengen Blick des Tadels dämpfe —'
Junker Tobias. Und giebt euch Tobias dann keinen Schlag aufs Maul?
Malvolio. Und sage: Vetter Tobias, da mich mein Schicksal an eure Nichte gebracht hat, so habe ich das Recht, euch folgende Vorstellungen zu machen.
Junker Tobias. Was? was?
Malvolio. Ihr müßt den Trunk ablegen.
Junker Tobias. Fort mit dir, Lump!
Fabio. Geduldet euch doch, oder wir brechen unserm Anschlage den Hals.

Digitized by Google

Malvolio. Ueberdies verschwendet ihr eure Zeit mit einem narrenhaften Junker —
Junker Cristoph. Das bin ich, verlaßt euch drauf.
Malvolio. Einem gewissen Junker Christoph —
Junker Christoph. Ich wußte wohl, daß ich's war, denn sie nennen mich immer einen Narren.
Malvolio. Was giebt's hier zu thun?

Hier nimmt Malvolio den Brief auf, welchen die reizende Spitzbübin Maria geschrieben und verloren hat, damit ihn Malvolio finden und durch Lesen desselben noch mehr in der Hoffnung, Olivia sei in ihn verliebt, bestärkt werde. Malvolio liest unter anderem:

> Wirf deine demüthige Hülle ab und erscheine verwandelt. Sei widerwärtig gegen einen Verwandten, mürrisch mit den Bedienten, laß Staatsgespräche von deinen Lippen schallen; lege dich auf ein Sonderlings-Betragen.

Malvolio nimmt die verrätherischen Rathschläge an und das Ende seiner Liebeswerbungen ist, daß man ihn als Wahnsinnigen einsperrt.

In Tausend und Einer Nacht wird von einem Bruder des Barbiers erzählt, daß er sich die Augenbrauen habe färben und den Bart abschneiden lassen, weil man ihn glauben machte, daß er so einer Dame gefallen würde. Der andere Bruder, ein Schneider, wurde unter dem Vorgeben, daß eine Dame, die ihn liebe, kommen werde, in eine Mühle gelockt, wo ihn der Müller statt des Esels anspannte und ihn die ganze Nacht die Mühle drehen ließ, wobei er Prügel bekam, wenn er stehen bleiben wollte. Ein anderer Bruder hatte sein Erbtheil von 100 Dirham dazu verwendet, Glaswerk zu kaufen. Er legte es in einen großen Korb und stellte sich an einen Ort, um es zu verkaufen. Neben ihm war eine Mauer, er lehnte sich daran und dachte: Wisse, o du meine Seele, nun besteht mein Kapital aus diesem Glaswerk; ich werde es für 200 Dirham verkaufen, dann kaufe ich für 200 Dirham Glaswerk, und verkaufe es für 400, dann handle ich immer fort, bis ich 4000 Dirham gewonnen; ich kaufe dann Waaren und bringe sie da und dort hin und verkaufe sie für 8000 Dirham; wenn ich nun immerfort handle, bis ich 10000 Dirham habe, so kaufe ich allerlei Juwelen und Parfümerien, die mir einen ungeheuren Gewinn verschaffen. Unterdessen schaffe ich mir auch ein schönes Haus an, sowie Sklaven, Diener und Pferde, esse, trinke und belustige mich und bald werde ich, so Gott will, ein Kapital von 100000 Dirham zusammenbringen. So weit rechnete er in seiner Phantasie, während der Korb mit Glaswerk für 100 Dirham vor ihm stand. Er rechnete dann noch weiter und dachte: Ich werde dann den Makler beauftragen, für mich um die Tochter des Vezirs zu werben, denn ich habe schon vernommen, daß sie alle guten Eigenschaften besitzt, ausgezeichnet schön ist und ein feines Benehmen hat: ich werde 1000 Dinare für ihre Hochzeitsnacht geben. Willigen sie ein, gut; wo nicht, so entführe ich sie ihrem Vater zum Trotze mit Gewalt; und ist sie einmal bei mir im Hause, so kaufe ich zehn junge Knaben als Diener, schaffe mir königliche Kleider an und lasse mir einen goldenen Sattel, mit kostbaren Edelsteinen besetzt, verfertigen; ich lasse Mameluken vor und hinter mir her reiten und mir Glück wünschen. Wenn ich nun zum Vezir komme mit Mameluken zur Rechten und zur Linken, so steht er vor mir auf und läßt mich an seinen Platz setzen, und setzt sich unter mir, weil ich sein Schwiegersohn bin. Ich habe dann zwei Diener bei mir, welche zwei Beutel mit 2000 Dinaren, die ich für die Hochzeitsnacht bestimmt, tragen; ich nehme nämlich 1000 Dinare mehr, als ich versprochen, damit sie daran meine Männlichkeit und meinen Stolz erkennen, und sehen, wie klein die Welt in meinen Augen ist. Sodann gehe ich wieder nach Hause, und kommt Jemand mit einem Auftrage von meiner Frau, so gebe ich ihm schöne Kleider und mache ihm allerlei Geschenke; kommt aber Jemand mit einem Geschenke, so geb' ich's ihm zurück und nehm' es nicht an. Ich lasse mich dann von meinen Dienern ankleiden, meine Braut in der Stadt herumführen und mein Haus recht schön aufputzen. Und wenn die Zeit kommt, wo ich bei meiner Frau allein bleiben soll, so ziehe ich mein kostbarstes Kleid an und setze mich auf einen seidenen Divan, lehne mich an und blicke weder rechts noch links, um recht vornehm,

Digitized by Google

ernst und schweigend auszusehen; und wenn meine Frau, schön wie der Mond, mit ihrem Schmuck vor mir steht, werde ich sie gar nicht mit Erstaunen und Bewunderung ansehen, bis alle Anwesenden sagen: O unser Herr! wende dich doch deiner Frau und Sklavin zu, die vor dir steht, und schenke ihr doch einen gnädigen Blick: es schadet ihr, wenn sie so lange steht. Wenn sie dann noch dazu die Erde einige Male vor mir küssen, so richte ich den Kopf ein wenig auf und werfe nur einen einzigen Blick auf meine Frau, beuge aber den Kopf sogleich wieder; während nun die Leute mit der Braut ins Schlafzimmer gehen, wechsele ich auch meine Kleider, und ziehe noch schönere an; und wenn die Frau im zweiten Anzuge kommt, sehe ich sie wieder nicht eher an, bis man mich einige Male darum gebeten hat; da werfe ich einen flüchtigen Blick auf sie, sehe dann wieder zur Erde, und so immer fort, bis ihr ganzer Putz vorüber ist. Geht man nun mit ihr ins Schlafgemach, so sehe ich sie an, lege mich neben sie, spreche aber aus Geringschätzung gegen sie kein Wort mit ihr, bis man mich für einen stolzen Mann erklärt.

In dieser Weise phantasiert er fort, bis er sich ausmalt, er sitze auf seinem Sopha aus cirkassischen Stoffen angelehnt und seine Frau kredenze ihm einen Becher mit Wein, den er aber geringschätzig von sich stoße, wobei er mit den Füßen stampfe. Hierbei kommt er mit dem Fuße an den Korb, so daß derselbe fällt und alles Glaswerk zerbricht.

Gewiß wird nicht geleugnet werden können, daß der Gedankengang in den beiden Selbstgesprächen viel Aehnlichkeit hat. Für eine vollkommene Uebereinstimmung will ich selbst nicht streiten, da ja auch die Situation des Malvolio von der des Arabers verschieden ist. Auch enthalte ich mich aller Schlußfolgerungen auf Benutzung der Tausend und Einer Nacht durch Shakespeare.

IX. Geschichte des Theaters in Biberach

von 1686 bis auf die Gegenwart.

Von Dr. L. F. Ofterdinger.

Jahrbuch XVII gedachte schon (S. 83) des Theaters der freien Reichsstadt Biberach, welches im vorigen Jahrhundert Shakespeare zuerst auf die deutschen Bretter brachte. Jetzt ist dessen Geschichte im Druck erschienen.[1]) Passionsspiele machten auch dort den Anfang; aus ihnen entwickeln sich Schülerschauspiele (1655); dann begründen ehrsame Bürger beider Konfessionen durch Statut eine feste Schauspielgesellschaft (1686); eine Trennung findet statt (1725) und es entstehen: „die evangelische“ und „die katholische bürgerliche Komödianten-Gesellschaft“, welche sich indeß gegenseits unterstützen. An die Spitze der ersteren tritt (1729) Magister Jeremias Adam, Schulrektor und Prediger, der durch sein persönliches Bühnenwirken kein Bedenken erregt und in „Karl XII. von Schweden“ den türkischen Großvezir agirt. Gott Vater, Christus, Engel, Teufel erscheinen neben heidnischen Göttern und allegorischen Gestalten. Eine beliebte Figur muß „der stinkende Taback“ gewesen sein: er steht als Spieler verzeichnet in der „Siegenden Christenlieb“ (1736) und nochmals, zwölf Jahre später, im „Erzzauberer Doctor Johann Faustus.“ Gespielt wurde nicht das ganze Jahre hindurch, sondern in der Regel auf Lichtmeß, Fastnacht, Weihnacht, mit öftern Wiederholungen, desgleichen zur Verherrlichung der Ehrentage hervorragender Bürger. Im September 1761 wird aufgeführt: „Der Sturm, oder: der erstaunliche Schiffbruch, von Shakespeare“, durch Wieland für das Biberacher Theater übersetzt und bearbeitet. Als Antonio that sich hervor der Schuhmacher J. Werner, welcher auf seinen Wanderungen verschiedene Theater besucht hatte; König Alonso war der Schuhmacher J. Rudhard; ihn wählte Wieland, „weil er für die Rolle einen ungelenkigen Menschen haben wollte, der das Zwerchfell des Publikums auf's Angenehmste erschüttere, was ihm durch sein Talent, sehr hörbar und pathetisch zu gähnen, vollkommen gelang.“ Den Ferdinand

[1]) Württembergische Vierteljahrshefte 1883, Heft I—III, Stuttgart.

Digitized by Google

gab der Büchsenmacher Johann Daniel Dettenrieder (demnächst bekannt als Theaterdirektor Karl Friedrich Abt, 1733—1783). Die Iris spielte Elisabeth Felicitas Knecht (später berühmt als Abt's Gattin, namentlich in der Rolle des Hamlet, 1741—1783). Der Beifall des ausverkauften Hauses begleitete den „Sturm"; die Einnahme (60 fl. 20 kr.) betrug fast doppelt so viel als gewöhnlich. Dieser Erfolg gab Wieland Veranlassung, mit der Uebersetzung des Shakespeare fortzufahren. Im Ganzen brachte das Biberacher Theater etwa 40 Shakespeare-Aufführungen. Zu bedauern ist, daß über die Form der Bearbeitung jede Mittheilung fehlt; vermuthlich sind die Regiebücher nicht mehr vorhanden.

G. V.

X. Zu Hamlet V, 2.

Im fünften Bande des Jahrbuchs hat Freiherr v. Friesen aus alten Fechtbüchern nachgewiesen, daß die Zusammenstellung '*rapier and daggers*' auf eine alte, außer Gebrauch gekommene Form des Fechtens Bezug nimmt, dergemäß der Dolch in der linken Hand nicht zum Angriff, sondern zur Abwehr der Stöße des Gegners bestimmt war. Es ist wohl nicht ohne Interesse zu erfahren, daß diese Fechtweise auch im vorigen Jahrhundert noch bekannt war. Dafür zum Beweise mag folgende Stelle aus Wilhelm Heinse's Ardinghello (1787) dienen (Laube's Ausgabe von Heinse's sämmtlichen Schriften I, 133): „Endlich drangen wir in ihre größte Galeere, und ich war unter den ersten, mit einem starken Dolch in der Linken, in der Rechten den Degen, und im Gurt noch eine geladene Pistole. Bevor ich übersprang, stieß ich einen ihrer Kecksten nieder, der schon im Begriff war, dem Doria mit seinem sichelförmigen Damascenersäbel den Unterleib durchzuschneiden, und rettete diesem so das Leben. Mit einem andern auf der feindlichen Barke, der auf mich einhieb, wurde ich hernach bald fertig; doch konnte ich mit dem Dolch seinen Streich aus beiden Fäusten nicht so ganz abhalten, daß er mir nicht ein wenig im Herunterschellern den linken Arm streifte; ich traf ihm darüber gerade die Kehle, daß er die Zunge herausstreckte." Daß hier der Dolch von Anfang an zur Schutzwaffe bestimmt ist, ja geradezu den Schild vertreten sollte, ist außer Zweifel. Es bliebe nur die Frage übrig, ob Heinse diese Fechtart in Italien noch in Gebrauch sah, oder für seinen im 16. Jahrhundert spielenden Roman sie aus älteren Fechtbüchern oder anderen Quellen kennen lernte.

Marburg i. H. Max Koch.

XI. Salvini als Shakespeare-Erklärer.

Im Sonntagsblatte der römischen Zeitung Il Fanfulla, welches unter dem Titel Fanfulla della Domenica erscheint, hat Tommaso Salvini, neben Rossi der größeste romanische Shakespeare-Darsteller, eine Reihe von Skizzen geschrieben, in welchen er seine Auffassung der von ihm dargestellten Charaktere niederlegte. Er behandelt darin Hamlet, Macbeth, Othello und Lear. Die drei ersten Abschnitte sind bereits vor einiger Zeit im 2. Bande des von Lewinsky herausgegebenen Buches, Vor den Coulissen, übersetzt veröffentlicht; den letzten, König Lear, welcher in der Nummer vom 21. Oktober steht, und dessen Zusendung wir dem Autor verdanken, geben wir hier nachfolgend unseren Lesern. — In der ersten Reihe der Ziele unserer Gesellschaft stand, der Bühne ein aufmerksames Auge und einen anregenden Sinn entgegen zu bringen; im Programm (siehe Jahrbuch I, pag. XXI) lautet ein Passus:

> Neben der philologischen Interpretation wird das Jahrbuch den scenischen Darstellungen der Dramen des Dichters eingehende Aufmerksamkeit widmen. Keine würdige Aufführung eines Shakespeare'schen Stückes soll unberücksichtigt bleiben, und es wird dabei Gelegenheit genommen

Digitized by Google

werden, die hervorragendsten und schwierigsten Charaktere zu beleuchten, sowie ihre Auffassung durch begabte Künstler der Gegenwart mit derjenigen älterer berühmter Schauspieler zu vergleichen.

Hiernach ist es also gewissermaßen redaktionelle Pflicht und bedarf keiner Rechtfertigung, wenn wir — wie früher Helen Faucit — so heute Tommaso Salvini sein künstlerisches Glaubensbekenntniß ablegen lassen, auch wenn dasselbe uns nicht viel Neues bringt. Aber der Verfasser sagt selbst mit Bescheidenheit und Verständniß, in der Einleitung zu seinen Essays:

> *Di quanto scrivo nelle mie interpretazioni di Amleto, Macbetto, King Lear ed Otello, so che nulla dirò di nuovo, e non è cosa facile trovare a dire alcunchè di nuovo su Shakspeare, analizzato e commentato come già fu da quasi 300 anni: ma se dirò delle cose conosciute, dico quello che ne penso, lusingato abbastanza di dividere con altri i miei intendimenti . . .*

und wir haben ihm jedenfalls zu danken, daß er uns einen Einblick in sein Seelenleben und seine geistige Künstlerwerkstatt gewährt.

Die nachfolgende Uebersetzung ist von Herrn Günther von Freiberg angefertigt.

Gelegentliche Betrachtungen über Shakespeare's Charaktere

von Tommaso Salvini.

König Lear.

Bekanntlich wissen wir durch eine walisische Sage, daß Lear, der Sohn des Bladud, 60 Jahre lang regierte und 80 Jahre vor Christi Geburt starb. Außerdem wird behauptet, Lear habe die Stadt Leicester gegründet. Seltsam genug, daß der Dichter lauter echt mittelalterliche Namen und Gebräuche in die heidnische Epoche hineinverwebt: die Anreden Graf, Herzog und Monarch, die feudalen Burgen, die Kavalkaden, die Anwendung gewisser Strafen, die Gottesgerichte — alles dieses versetzt uns in die Blüthezeit des Ritterthums, und eben deshalb wäre es verfehlt, wollte man für die scenische Darstellung in weitere Ferne zurückgreifen.

Gönnen wir überhaupt dem Genius Shakespeare's unbehinderten Aufschwung in das Reich der Phantasie, ohne gewisse Anachronismen und örtliche Unkenntniß zu bemäkeln, um so mehr, als es ihm in dieser Tragödie auf die moralische und weniger auf die historische Wahrheit ankommt.

Diese moralische Wahrheit ist die menschliche Undankbarkeit.

Wie er im Hamlet Gedankenfülle und Gemüthsschwere über die That siegen läßt, in Macbeth den übertriebenen Ehrgeiz schildert; so tritt im Lear die Undankbarkeit in den Vordergrund.

Ein alter König, seiner Krone müde, theilt sein großes Reich in drei Theile und verschenkt es an seine drei Töchter. Er selbst entsagt freiwillig allem Besitz, nur den Titel und die Würde eines Herrschers für sich behaltend.

Dieses Verfahren betrachten nun Viele wie die Handlung eines Narren. Mir dagegen scheint es die Eingebung eines edelmüthigen, vertrauenden Herzens, welches von der kindlichen Liebe und Dankbarkeit gleiche Opferfreudigkeit erwartet. Wäre es ein unsinniges Beginnen, so ständen ja die beiden rebellischen Töchter gewissermaßen gerechtfertigt da, denn gegen Thorheiten öffentlich Einspruch zu thun, ist jedem vernünftigen Wesen ohne Weiteres gestattet.

Aber worin besteht denn das Wahnsinnige der Beschlüsse Lear's? — Freilich, in unsrer modernen Zeit gäbe es Gründe genug, jene zu bekritteln: in Folge der freien, vielleicht allzu freien Erziehung, die wir unsern Kindern geben, wären möglicherweise Lieblosigkeiten gegen die Eltern zu befürchten. Aber in jenen rauhen, strengen Zeiten war die Autorität des Vaters unantastbar gleich der Autorität Gottes; man schuldete den Eltern dieselbe Ehrfurcht, denselben blinden Gehorsam, womit man sich dem Willen des Allmächtigen fügte. Undenkbar, daß ein Vater und König an der Unterwürfigkeit seiner Leibeserben gezweifelt hätte! es gab einfach kein Auflehnen gegen die Bestimmungen des Erzeugers. Und eben diese Bestimmungen haben überdies, wie schon gesagt wurde, nichts

Digitized by Google

Thörichtes. Lear tritt die Reichsverwaltung an seine drei Eidame ab, da er nach sechzigjähriger Herrschaft der Staatsgeschäfte müde ist; er selbst behält den Titel König und hundert Ritter, die sein Gefolge bilden. Dies halte ich bei Abtretung eines großen Reiches für recht und billig; ebenso den Wunsch, sich nunmehr den großen täglichen Anforderungen zu entziehn und im Jagen und bei den Späßen des lustigen Rathes Erholung zu suchen. Man wird mir einwenden: Wodurch rechtfertigt sich bei diesem „vernünftigen" König die Art und Weise, wie er mit Cordelia verfährt, indem er sie sofort enterbt, nur weil sie ihre kindliche Liebe nicht in Schmeichelworte kleidet gleich den älteren Schwestern? — Auch hierauf lautet meine Antwort: Denkt an die Erziehung jener Zeiten! Lear konnte unmöglich darauf gefaßt sein, in einer öffentlichen Versammlung aus dem Munde einer Tochter Anderes als wohlgesetzte Phrasen zu vernehmen; sein Leben lang war er daran gewöhnt, mochte nun wirkliche Liebe, Konvenienz oder Pflichtgefühl solche Worte eingeben. Cordelia, wahrhaftiger und herzensechter als ihre Schwestern, sagt im entscheidenden Moment schlichtweg, daß sie den Vater naturgemäß liebe, wie es die Ehrfurcht gebiete. Selbstverständlich war dies nicht die Antwort, welche Lear erwartete, insbesondere nicht von seinem Lieblingskinde; im Gegentheil, er hatte — mehr als von Goneril und Regan — enthusiastische Betheuerungen erhofft. Daher die Enttäuschung, die Empörung, sich Angesichts des ganzen Hofes als Vater herabgesetzt zu fühlen, daher das plötzliche Umschlagen der Liebe in Wuth und Haß, das Auflodern eines heftigen Temperamentes, welches momentan keiner Selbstbeherrschung und Mäßigung fähig ist. Ich gebe zu, daß Lear unbedacht und jähzornig zu nennen ist, aber niemals sinnlos.

Wie bereits erwähnt, zählt Lear 80 Jahre. Wer ihn vom heutigen Standpunkte aus betrachtet, sieht in ihm einen von der Last der Jahre gebeugten und geschwächten Greis. Mir erscheint er wie einer jener alten, majestätischen Eichenstämme, denen Wind und Hagel wohl die Blätter, aber niemals die Wurzeln und die starken Zweige zerstören können.

Und hier sei mir gestattet, Folgendes aus dem geschätzten Journal „Der italo-amerikanische Fortschritt" einzuschalten:

„Man bedenke, daß zu den Zeiten Lear's die alten Männer weit robuster und muskelstärker waren als sie es heut zu Tage sind; damals trank Niemand um 10 Uhr Morgens Kaffee; man erhob sich mit der Sonne und zum Frühstück verzehrte man ein tüchtiges Stück Rind- oder Lammfleisch. Man entsinne sich, daß diese angelsächsischen Recken viel ritten, fochten, jagten, und daß ihr gestählter, abgehärteter Körper bis ins hohe Alter von keiner Schwäche heimgesucht wurde. Wie konnte Lear hinfällig sein, da er noch einen flotten Waidmann abgab und zu Pferde stieg, wie aus der Tragödie fortwährend hervorgeht? Und wie sollte ein gebrochener, hilfsbedürftiger Greis all den Aufregungen widerstehn, den heftig schreckensvollen Scenen des Dramas? Hätte Shakespeare seinem Protagonisten so viele Ausrufe des Zornes, des Schmerzes, der Empörung, des Fluches in den Mund gelegt, wenn er ihn sich gebrechlich und schlotternd gedacht hätte? Ein nicht imposanter, kraftvoller Greis müßte ja während des weiteren Verlaufs der Tragödie fortwährend in Krämpfe verfallen, die ununterbrochene Folge von Erschütterungen müßte ihn sehr bald umbringen."

Um nun diese meine Ansicht und diejenige des italienischen Kritikers zu erhärten, führe ich einige Worte von Shakespeare selber an:

Bei Beginn des 3. Aktes, d. h. nach der großen Scene mit den beiden Töchtern, als Lear hinausirrt in das Haideland sonder Obdach, Speise und Schutz gegen die Unbill der Elemente, da berichtet der Ritter dem Kent von Lear:

> Er will in seiner kleinen Menschenwelt
> Des Sturms und Regens Wettkampf übertrotzen.

Und als der Edelmann Lear aufsucht, ihn zu Cordelia zu führen, sagt der König, der sich gefangen glaubt:

> Brav will ich sterben, wie ein schmucker Bräut'gam;
> Will lustig sein; kommt, kommt, ich bin ein König:
> Ihr Herren, wißt ihr das?

Digitized by Google

Und dies Alles nach den aufreibendsten Scenen mit den beiden entarteten Töchtern, nach dem Kampfe mit den entfesselten Elementargewalten und den größten materiellen Entbehrungen! — wie sollte Der nicht von wetterfestem Schlage sein und trotz seiner 80 Jahre nicht Löwenmark in den Knochen haben? —

Nachdem wir solches als Gewißheit festgestellt, wollen wir uns ihn mit dem ästhetischen Blick der darstellenden Kunst betrachten.

Wenn wir ihn dem Zuschauer von vorn herein als polterndes, ausgemergeltes, beinah kindisches Jammerbild vorführten, wo bliebe dann der Kontrast, die nothwendige Gegenwirkung? wo sollte die Theilnahme und das tiefe Mitleid für seine sich steigernden Leiden herkommen? — Um wie viel mehr ist Jemand zu bedauern, der von bedeutender Höhe in das Elend hinabstürzte und nun die ganze Bitterkeit eines grausamen Schicksals kosten muß! Einem Manne, den wir einst im Glücke sahen und der nun allen Stürmen Muth entgegensetzt, dem folgen wir mit regstem Eifer — dagegen Einer, der nicht im Stande ist, geistig und körperlich Widerstand zu leisten, erregt in uns nur den Wunsch: möchte ein baldiges, rasches Ende ihn erlösen! — kurz und gut, Jener erweckt Sympathie, Dieser Langweile. Ermüdend und abspannend wäre es, wenn Lear (wie wir oftmals mit ansehn mußten) die hergebrachte Straße vieler moderner Schauspieler einschlüge und das falsche System der Nachahmung befolgte — ein System, was allerdings noch vor Kurzem für unfehlbar galt, bis der große amerikanische Tragöde Edwin Forest es über den Haufen warf, indem er uns gründlich den Glauben an einen schwachen, kindischen Lear benahm — Forest, der durch die Macht seines Organs, durch seine befehlenden Gesten, durch die Großartigkeit seiner Konzeption Allen, die ihn sahen, unvergeßlich bleibt.

Ich halte es für nothwendig, dem Publikum den Lear des ersten Aufzugs als absoluten König, der in starren Satzungen alterte, erscheinen zu lassen: also majestätisch, würdevoll und ebenso reizbar und leidenschaftlich. Im zweiten Akte, wo er sich von der schnöden Herzlosigkeit der ältesten Töchter überzeugt, muß der König vor dem Vater zurücktreten; im dritten erreichen schließlich seine physischen Leiden denselben Höhepunkt wie seine moralischen — ja vielleicht vergißt er beinah leztere über ersteren, und vom König und Vater bleibt nur noch der Mensch übrig, eine gegen Sturm und Blitz ankämpfende Kreatur.

Diese drei verschiedenen Phasen im Lear deutlich hervorzuheben, sei Hauptaufgabe des Darstellers. Somit giebt sich jede Monotonie von selbst, und Lear wird nicht nur betrüben, sondern fesseln. Anfangs willenskräftig, selbstherrschend; später gequält und bis ins tiefste Herz erschüttert; zum Schlusse geschwächt, nur noch ein Hauch und deshalb beweinenswerth.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, die Schwierigkeit dieser Vorschrift bestehe in der zunehmenden Abschwächung. Bekanntlich gilt sonst in der dramatischen Kunst die Regel einer allmählichen Steigerung, welche sich mit der fortschreitenden Handlung verstärken muß bis zur Schlußkatastrophe. Daher soll der Schauspieler bedächtig vorgehen, seine Mittel nicht unzeitig verschwenden, sondern seine höchste Leistung stets auf das Ende versparen. Im Lear dagegen ist es unmöglich, diese alte Lehre anzuwenden; im Gegentheil, statt mit den natürlichen Mitteln crescendo aufwärts zu gehn, und Wirkung zu erzielen, muß man anfangs stark auftragen und dann geradezu dämpfen, um ein wirkliches Kunstwerk zu gestalten. Der absolute König und Gebieter sinkt bereits im zweiten Akte zum heimathlosen Manne herab — und wie erst im dritten, wo er in der Sturmscene die wüthenden Elemente herausfordert und verhöhnt in furchtbarster Nervenüberreizung! Im vierte Akten verwirren sich seine Gedanken.

Viele nehmen ihn von da ab für einen Blödsinnigen, aber dies ist ein großer Mißgriff — Andere für einen Besessenen — nicht doch! — Wohl gebe ich zu, daß er aus dem Gleichgewicht gerieth in Folge tiefster, undenkbarster Kränkung; dazu die „schweflichten, gedankenschnellen Blitze", denen er ausgesetzt ist und die Gesellschaft des verkommenen, in verstelltem Wahnsinn redenden Edgar! Dies ist gleichsam ansteckend. In diesen Scenen strotzt es von Verfluchung, Gleichnissen, tiefsinnigen Betrachtungen, moralischen und philosophischen Sentenzen, welche vom Undank ausgehen und darauf zurückzuführen. Wäre Lear wirklich irrsinnig, wie könnte er dann beim bloßen Anblick seiner Cordelia gleich wieder bei voller Besinnung sein? Blödsinnige sind viel schwerer zu heilen,

Digitized by Google

als Tobsüchtige und solche wiederum könnten durch ein so einfaches Mittel nie und nimmer genesen. Lear hat begreiflicher Weise das Fieber, das Delirium; indessen bei den ersten liebevollen Worten der verstoßenen Tochter verlassen ihn die bösen Geister.

Nachdem wir auch Dieses erörtert, bleibt uns nur noch die Schlußscene zu besprechen — sublimste Eingebung! letztes Aufleuchten der verglimmenden Fackel.

Hier beginnt nun die außerordentliche Schwierigkeit, bei abnehmenden Lebensgeistern mächtige Wirkung hervorzubringen. Ein ausgewähltes Publikum wäre schnell auf der Seite des denkenden Künstlers, der, frei von Effekthascherei, bei der Wahrheit bliebe; aber es gilt ebenso auf die große Masse zu wirken, ohne in das Schablonenhafte zu verfallen. Da hilft nur die eigne Begeisterung: lange läßt sie meistens auf sich warten, oftmals fünf Jahre, und kam sie endlich, so weiß deshalb der Schauspieler noch keineswegs, ob er sein Auditorium hinreißen wird. Wollte man auf jede Rolle ein so nachhaltiges Studium verwenden, so wäre freilich das Repertoire des Künstlers zu beschränkt. Trotzdem konnte ich mich nie an ein rasches Einstudiren gewöhnen und je länger ich spiele, um so mehr Zeit gebrauche ich, um mit einem poetischen Charakter ganz Fleisch und Blut zu werden. Ich muß stets den Augenblick abwarten, wo meine Nerven, Fähigkeiten und Sinne Eins werden mit der dichterischen Gestalt. Jeder gewissenhafte Künstler wird mir zugestehn, daß wir nicht im Stande sind, zu jeder Zeit und in jeder Stimmung den Geist eines Autors zu durchdringen, daß wir nicht allsogleich die Farben zu gewissen Bildern auf unsrer Palette vorräthig haben. Und wie beklagenswerth ist das Loos mancher Schauspieler, welche gezwungen sind, mit einer dramatischen Schöpfung auf die Bühne hinauszutreten, ohne im Stande zu sein, alle ihre Feinheiten und Schönheiten hervorzuheben. Zeit, Erfahrung und mit dieser zusammen Genialität!

Auch der Zufall muß helfen, wie der Sonnenuntergang, das Spiel von Licht und Schatten dem Maler hilft; oder ein Blick aus Frauenaugen, ein Besuch im Irrenhause, ein Schiffbruch, ein Erdbeben . . . aber ich bemerke, daß ich von meinem eigentlichen Wege abkomme, und noch sei's mir vergönnt, einige Schritte weiter darauf zu wandeln.

Nochmals wiederhole ich, daß mir beim Schlusse des Lear die Vermeidung zu greller Betonung und ebenso die Vermeidung zu großer, körperlicher Kraftaufwendung sehr wesentlich erscheint. Alle Darsteller tragen die todte Cordelia auf den Armen . . . woher nimmt denn Lear im letzten Akte solche Athletenkräfte? Mögen meine Kollegen mir vergeben; aber ein Sterbender hat mit Herkules nichts mehr gemeinsam, mag er früher der unbezwungenste Kämpe gewesen sein. Und Ihr, Kritiker, die Ihr ja Lear bereits zu Anfang gebeugt sehen wollt, legt doch Protest ein gegen dieses Tableau! — Statt dessen scheint es mir am Natürlichsten, daß Lear, welcher nicht duldet, die geliebten, erstarrten Glieder von fremder Hand berührt zu sehn, sich abmüht, die Leiche heranzuschleppen, ohne dabei die Anstrengung zu verbergen, die es ihm kostet. Wäre dies nicht viel rührender? —

Und nun Friede, ewiger Friede diesem unseligen, hehren, großherzigen Könige! Ein Besserer als ich möge ihn neu beleben durch seinen Odem, daß ihm Thränen und Bewunderung zu Theil werden.

Digitized by Google

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern vom 1. Januar bis 31. Dezember 1883.

Aachen (Stadttheater, Dir. Ernst). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Possart a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Possart a. G.)

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Sowade). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Altona, siehe *Hamburg,* Stadttheater.

Anclam (Dir. Steinecke). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Ucko). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Dir. Große.) Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Baden-Baden, siehe *Carlsruhe.*

Bamberg, siehe *Nürnberg.*

Barmen (Stadttheater, Dir. A. Basté). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (E. u. O. Devrient), 1 m. — (Dir. Rahn.) Romeo und Julia, 3 m. (1 m. Fr. Ellmenreich a. G.) — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Possart a. G.) — Siehe auch *Meiningen.*

Basel (Stadttheater, Dir. Schirmer). Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m. (Friedmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Bautzen (Stadttheater, Dir. Stein). Othello, 1 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 5 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 5 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 7 m. — Othello, 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Berlin (Deutsches Theater). Othello, 4 m. — König Lear, 1 m.

Berlin (Residenztheater, Dir. Neumann). Hamlet (Schlegel), 13 m. (Edw. Booth a. G.) — König Lear (Voß), 8 m. (Booth a. G.) — Othello (Voß), 8 m. (Booth a. G.)

Berlin (Louisenstädt. Theater). Othello (Voß), 6 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Bern (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Hofmann). Othello (Voß), 1 m. (Booth a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. Pohl). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Booth a. G.) — König Lear (Voß), 1 m. (Booth a. G.) — Othello, 1 m. (Booth a. G.) — Siehe auch *Meiningen.*

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Oswald). Romeo und Julia, 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Breslau (Stadttheater, Dir. Hillmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (Mitterwurzer a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Digitized by Google

— Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck-Holtei), 2 m. (Mitterwurzer a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Mitterwurzer a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. (Mitterwurzer a. G.) — Macbeth (Schiller-Tieck-Kaufmann), 1 m. — (Dir. Brandes.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Breslau (Saisontheater, Dir. Geittner). Hamlet, 1 m.

Bromberg (Stadttheater, Dir. Hirschfeld). König Lear, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Othello (Voß), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Brünn (Stadttheater). Hamlet, 1 m.

Carlsruhe (Großherzogl. Hoftheater). König Lear (Voß-Schlegel-Tieck), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Coriolan (Tieck), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — (*Baden-Baden.*) Coriolan (Tieck), 1 m.

Cassel (Königl. Schauspiele). Viel Lärm um Nichts (Tieck), 2 m. — Coriolanus (Tieck-Devrient), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Maaß für Maaß (Delius-Vincke), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Celle (Stadttheater, Dir. Pochmann). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Celle (Sommertheater, Dir. Teichmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. (Holthaus a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Coblenz (Stadttheater). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

Coburg-Gotha (Herzogl. Hoftheater). Othello, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Cöln (Stadttheater, Dir. Hofmann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Booth a. G.) — Othello (Voß), 1 m. (Booth a. G.) — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. I. Theil (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV. II. Th. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI. I. Th. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI. II. Th. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Cöslin (Dir. Günther). Othello, 1 m.

Crefeld (Stadttheater, Dir. Gluth). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Voß), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (E. u. O. Devrient), 1 m. (Devrient a. G.)

Danzig (Stadttheater, Dir. Jantsch). Hamlet, 1 m. (Emerich Robert a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — Ein Wintermärchen (Schlegel), 2 m.

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Lear (West) 1 m.

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Hamlet (Oechelhäuser), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — (*Bernburg.*) Hamlet (w. o.), 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. Pollak). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Dresden-Altstadt (Königl. Hoftheater). König Heinrich V. (Schlegel-Dingelstedt), 3 m. — Othello (Voß), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Devrient), 3 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI. I. Th. (Schlegel-Dingelstedt), 3 m. — König Heinrich VI. II. Th. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 3 m. — König Richard II. (Schlegel-Devrient), 1 m. — König Heinrich IV. I. Th. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV. II. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Lear (Voß jr.), 1 m.

Dresden (Residenztheater), siehe *Meiningen.*

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Simons). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — König Richard III, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Lear, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Ellmenreich a. G.)

Eisleben (Dir. Hodeck). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Elbing (Stadttheater, Dir. Schöneck). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Voß), 1 m.

Erfurt, siehe *Weimar.*

Frankfurt a. M. (Opernhaus). Ein

Digitized by Google

Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m. — (Schauspielhaus.) Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), 4 m. — Was Ihr wollt, 4 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m.
Frankfurt a. d. O. (Stadtheater, Dir. Töpfer). Othello (Voß), 3 m.
Frankfurt a. d. O. (Sommertheater, Dir. Tauscher). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Freiburg i. B. (Stadttheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Gera (Fürstliches Theater. Dir. Picker). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Lear, 1 m.
Gleiwitz (Dir. Pick). Hamlet, 1 m.
Glogau (Stadttheater, Dir. Oppenheim). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Wittmann). Romeo und Julia (Schlegel-Wehl-Oechelhäuser), 4 m. — (Dir. Adolph.) Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Göttingen (Stadttheater, Dir. Feldhusen). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — (Dir. Magener.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Graz (Stadttheater, Dir. Krüger). König Richard III., 1 m. (Friedmann a. G.) — Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.
Halle a. d. S. (Stadttheater, Dir. Gumtau). Hamlet, 1 m. (Klein a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Klein a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Klein a. G.)
Hamburg (Stadttheater, Dir. Pollini). Romeo und Julia, 1 m. — König Lear (Wehl), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. (Sonnenthal a. G.) — Hamlet, 2 m. (Sonnenthal a. G.) — Ein Wintermärchen (Oechelhäuser), 2 m. — Perikles (Possart), 2 m. — (*Altona,* Stadttheater, Dir. Pollini.) Romeo und Julia, 5 m. — König Lear (Wehl), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello, 2 m. (Sonnenthal a. G.) — Hamlet, 1 m. (Sonnenthal a. G.) — Ein Wintermärchen (Oechelhäuser), 5 m. — Perikles (Possart), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Hamburg (Thaliatheater, Dir. Maurice). Hamlet (Schlegel), 2 m. (Booth a. G.) — König Lear, 2 m. (Booth a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Barnay u. Friedmann a. G.)
Hamburg (Variététheater, Dir. Wagner). Romeo und Julia, 2 m. — Othello (Voß), 3 m.
Hamburg (St. Georg-Tivoli-Theater, Dir. Wagener). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Hanau (Stadttheater, Dir. Frey). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — *Offenbach* (Dir. Frey). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (w. o.), 1 m. — *Homburg* (Dir. Frey). Die bezähmte Widerspenstige (w. o.), 1 m.
Hannover (Königl. Schauspiele). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Macbeth (Schiller-Schlegel), 2 m. (Fr. Niemann-Seebach a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Johann (Schlegel), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 3 m.
Hannover (Residenztheater, Dir. Heßler). Othello, 2 m. (Booth a. G.) — Hamlet, 2 m. (Booth a. G.) — König Lear, 1 m. (Booth a. G.)
Heidelberg (Stadttheater, Dir. Timansky). Othello (Voß), 1 m. — (Dir. Werges.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
Helmstedt (Sommertheater, Dir. Reubke). Othello (Schlegel), 1 m. (Resemann a. G.)
Hildesheim (Sommertheater, Dir. Waldmann). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Othello, 1 m.
Hof (Stadttheater, Dir. Cabano). Was Ihr wollt (Einr. v. Lilienkron), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Einr. v. Lilienkron), 1 m.
Jena (Stadttheater, Dir. Glotz). Romeo und Julia, 1 m.
Innsbruck. König Lear, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Iserlohn (Stadttheater, Dir. Schmidt). Othello, 1 m.
Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und

Digitized by Google

Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. Stick.) Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. (Morrisson a. G.)

Kiel (Stadttheater, Dir. Hoffmann). Hamlet (Schlegel-Devrient), 2 m. (1 m. Devrient a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Baudissin-Devrient), 1 m. (Devrient a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Kissingen, siehe *Würzburg.*

Klagenfurt (Stadttheater). König Lear, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Goldberg). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. (1 m. Friedmann a. G.) — (Dir. Werther.) Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Landsberg a. d. W. (Act.-Theater). Othello (Voß), 1 m.

Landshut i. B. (Stadttheater, Dir. Stuckenbrock). Hamlet, 1 m. — (Dir. Eglseer.) Othello (Voß-Wehl), 1 m. (Morrisson a. G.)

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Stägemann). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Booth a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (Booth a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Ellmenreich a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel-Wolzogen), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel, Einr. v. Haase), 1 m. — Imogen = Cymbeline (Hertzberg-Bulthaupt), 1 m. — (Altes Stadttheater.) König Lear (w. o.), 3 m. — Hamlet (w. o.), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (w. o.), 3 m. — König Richard III. (w. o.), 1 m. — Romeo und Julia (w. o.), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (w. o.), 2 m.

Libau i. Russland (Stadttheater). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. Auerbach). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — (Dir. Huvart.) Romeo und Julia (West), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m.

Lodz in Russland (Thaliatheater). Hamlet, 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Hasemann). Othello (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — *Wandsbeck,* Gastspiel. Othello (w. o.), 1 m.

Lübeck (Tivolitheater, Dir. Frey). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Varena). König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Ellmenreich a. G.) — Siehe auch *Meiningen.*

Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Nowack). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Resemann a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. Rösicke). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m.

Mannheim (Hof- und Nationaltheater). König Heinrich V. (Dingelstedt), 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Marienburg (Dir. Hannemann). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Meiningen. (Herzogl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m.

Gastspiele in:

Barmen, Julius Caesar (Schlegel), 4 m. — Ein Wintermärchen (Tieck), 4 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — *Bremen.* Ein Wintermärchen, 3 m. — Julius Caesar, 3 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — *Magdeburg.* Julius Caesar, 4 m. — Ein Wintermärchen, 4 m. — Was Ihr wollt, 3 m. — *München* (Gärtnerplatztheater). Julius Caesar, 4 m. — Ein Wintermärchen, 5 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — *Prag* (Neustädter Theater). Julius Caesar, 3 m. — Ein Wintermärchen, 3 m. — *Wien* (Carltheater). Ein Wintermärchen, 5 m. — Was Ihr wollt, 2 m. — *Dresden* (Residenztheater). Ein Wintermärchen, 4 m. — Was Ihr wollt, 1 m.

Memel (Stadttheater, Dir. Eschenbach). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel). 4 m. (2 m. Friedmann a. G.)

Minden (Stadttheater, Dir. Saul). Othello, 2 m. — Hamlet, 1 m.

Mitau i. Russl. Othello, 1 m.

Mittweida (Dir. Clar). Die bezähmte

Digitized by Google

Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Moskau (Deutsches Theater, Dir. Paradies). König Lear (Wehl), 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (Frl. Frank a. G.)

Mühlhausen i. Thür. (Stadttheater, Dir. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Mülhausen i. E. (Dir. Schirmer). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

München (Hof- und Nationaltheater). Perikles (Possart), 4 m. — Wie es Euch gefällt (Schlegel), 2 m. — Julius Caesar, 2 m. — Hamlet, 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello (West), 1 m. — (Residenztheater.) Viel Lärm um Nichts (w. o.), 2 m. — Wie es Euch gefällt (Schlegel), 1 m.

München (Gärtnerplatztheater) siehe *Meiningen*.

Nordhausen (Stadttheater, Dir. de Nolte.) Othello (Schlegel-Tieck-Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m.

Nossen u. *Hohenstein* (Dir. Clar), Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Othello, 1 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Reck.) Die Widerspenstige, 1 m. — Othello (West), 2 m. — (*Bamberg*, Stadttheater.) Die Widerspenstige, 1 m. — Othello (West), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck-Holtei), 1 m.

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater.) Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck-Devrient), 1 m. (Devrient a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck-Devrient), 1 m. (Devrient a. G.) — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello (West), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Die lustigen Weiber von Windsor, 1 m.

Olmütz. Ein Wintermärchen, 2 m. — Hamlet, 1 m.

Oschatz (Dir. Triebel). Othello (Voß), 1 m.

Osnabrück u. Münster (Stadttheater, Dir. Steffen). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m.

Pest (Deutsches Theater, Dir. Lesser). Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Petersburg (Alexandratheater). Othello, 1 m.

Pforzheim (Stadttheater, Dir. Rosenfeld). Othello, 3 m. (Morrisson a. G.)

Posen (Stadttheater, Dir. Jesse). König Richard III. (Schlegel), 2 m. (Friedmann a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Friedmann a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Pochmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Potsdam (Thaliatheater, Dir. Flechs), Romeo und Julia, 1 m.

Potsdam (Volkstheater). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Prag (Königl. Landestheater). Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — König Heinrich V., 1 m.

Prag (Neustädter Theater). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — S. a. *Meiningen*.

Quedlinburg (Stadttheater, Dir. Richards). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello, 1 m.

Ravensburg (Dir. Steng). Othello, 1 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Berghof). Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV (bearbeitet aus I. u. II. Theil v. Laube), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Reval (Stadttheater). Hamlet, 1 m. (Resemann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Riga (Ständ. Theater). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Mitterwurzer a. G.) — König Richard III, 2 m. (Mitterwurzer a. G.) — Hamlet, 4 m. (1 m. Mitterwurzer a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (1 m. Schratt a. G.)

Rostock (Thaliatheater), Dir. Küchenmeister). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Nissen a. G.) — Ein Wintermärchen, 1 m.

Rudolstadt (Fürstl. Theater, Dir. Basté). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Salzwedel (Stadttheater, Dir. Schwerin). Othello, 1 m.

Schweidnitz (Stadttheater, Dir. Georgi). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Schwerin (Großherzogl. Hof-Theater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m. — Othello, 2 m.

Sigmaringen (Fürstl. Hof-Theater, Dir. Stengel). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.

Digitized by Google

Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. v. Weber). Hamlet (Schlegel), 1 m.
Spandau (Saisontheater, Dir. Hartmann). Hamlet (Schlegel), 1 m.
Speyer (Stadttheater, Dir. Schubert). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
St. Gallen. Romeo und Julia, 1 m.
Stassfurt (Dir. Kneisel). Othello, (Schlegel), 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. Schirmer). Othello (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen, 10 m. — König Richard III, 1 m. (Kahle a. G.) — Hamlet, 1 m. (Kahle a. G.) — Julius Caesar, 2 m.
Stolp (Stadttheater, Dirr. Singer und Günther). — Othello, 1 m.
Stralsund (Stadttheater, Dir. Kramer). Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.
Strassburg i. E. (Stadttheater, Dir. Aman). Julius Caesar, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Straubing und *Ellwangen* (Dir. Schmid). Hamlet (Schlegel), 2 m.
Stuttgart (Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m.
Treptow (Dir. Günther). Othello, I m.
Trier (Stadttheater, Dir. Grundner). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Devrient a. G.) — Othello, 1 m.
Waldenburg (Dir. Dittrich). Hamlet (Schlegel), I m.
Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt) 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel) 1 m. — König Richard III. (Schlegel) 3 m. — Wie es Euch gefällt (Pabst), 2 m. — Der Sturm (Dingelstedt-Oechelhäuser), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Gastspiel in *Erfurt.*) — Wie es Euch gefällt (Pabst), 1 m.
Wien (K. K. Hofoperntheater). Cyklus: König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (w. o.), 2 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (w. o.), 2 m. — König Heinrich V. (w. o.), 2 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (w. o.), 2 m. — König Heinrich VI., 2. Th. (w. o.), 2 m. — König Richard III. (w. o.), 2 m.
Wien (K. K. Hofburgtheater). König Lear (Voß-Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Förster), 2 m. — Othello (Voß-West), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich V. (w. o.), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (w. o.), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (w. o.), 1 m. — König Richard III. (w. o.), 1 m.
Wien (Stadttheater). Hamlet, 3 m. (Booth a. G.) — Othello, 3 m. (Booth a. G.) — König Lear, 5 m. (Booth a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Wien (Carltheater), siehe *Meiningen.*
Wiesbaden (Königl. Schauspiele). Othello (West), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Dingelstedt), 3 m.
Worms (Stadttheater, Dir. Detloff). Romeo und Julia, 1 m.
Würzburg (Stadttheater, Dir. Reimann). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — (Königl. Theater in *Kissingen*). Die bezähmte Widerspenstige (w. o.), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (w. o.), 1 m.
Zittau (Stadttheater, Dir. Tauscher). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — *Stollberg b. Chemnitz.* Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — *Frankfurt a. d. Oder.* (Sommertheater) Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. Dezember 1883 durch 137 Bühnengesellschaften 28 Shakespeare'sche Werke in 751 Vorstellungen zur Aufführung, und vertheilen sich diese wie folgt:

Digitized by Google

Othello	116mal von 69 Bühnengesellschaften
Hamlet	101 „ „ 59 „
Ein Wintermärchen	78 „ „ 23 „
	(29mal an 8 Orten v. d. Meiningern)
Der Kaufmann von Venedig	68mal von 41 Bühnengesellschaften
Romeo und Julia	66 „ „ 40 „
Der Widerspenstigen Zähmung	53 „ „ 34 „
König Lear	41 „ „ 18 „
Viel Lärm um Nichts	39 „ „ 22 „
Ein Sommernachtstraum	38 „ „ 20 „
König Richard III.	32 „ „ 18 „
Julius Caesar	26 „ „ 6 „
	(19mal in 6 Orten v. d. Meiningern)
Was Ihr wollt	17mal von 5 Bühnengesellschaften
	(10mal in 6 Orten v. d. Meiningern)
König Heinrich V.	10mal von 5 Bühnengesellschaften
Coriolanus	9 „ „ 2 „
Perikles	7 „ „ 2 „
Macbeth	6 „ „ 5 „
Wie es Euch gefällt	6 „ „ 2 „
König Heinrich IV. I. Th.	6 „ „ 4 „
König Heinrich VI. I. Th.	6 „ „ 3 „
König Heinrich IV. II. Th.	5 „ „ 3 „
König Heinrich VI. II. Th.	5 „ „ 3 „
König Richard II.	4 „ „ 3 „
Die Komödie der Irrungen	4 „ „ 2 „
Maaß für Maaß	3 „ „ 1 „
König Johann	2 „ „ 1 „
Cymbeline	1 „ „ 1 „
Der Sturm	1 „ „ 1 „
Die lustigen Weiber von Windsor	1 „ „ 1 „

„Die Widerspenstige“ gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als „Liebe kann Alles“ an folgenden Orten zur Aufführung:

Bartenstein, Oletzko, Insterburg, Stallupönen, Memel, Glatz, Straußberg, Rückers, Habelschwert, Landeck, Langenbielau, Heidershof, Schippenbeil, Rhein, Bialla, Nikolaiken, Strasburg, Bischofswerda, Soldau, Willenberg, Bischofsburg, Leer, Emden, Staßfurt, Burg, Lyck, Marne, Brunsbüttel, Pegau, Bretnig, Witzenhausen, Hamburg (Wilhelmtheater), Redwitz, Wandsbeck, Schkölen, Bielefeld je 1 mal, Schleswig (Sommertheater), Eckernförde, Breslau (Saisontheater), Hamburg (Centralhalle), Bromberg je 2mal, Hamburg (St. Georg-Tivoli) 3mal, Hamburg (Mähl's Tivoli), Hamburg (Variététheater) je 4mal.

Armin Wechsung.

Digitized by Google

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1883.

Shakspere's Works. Ed. by W. Wagner and L. Proescholdt. Part XVI. XVII. Hamburg 1883. (Geschenk des Herrn Dr. L. Pröscholdt in Homburg v. d. H.)

Shakespeare. All's Well That Ends Well. — Antony and Cleopatra. — As You Like It. — Comedy of Errors. — Coriolanus. — Cymbeline. — Hamlet. — King Henry IV. Part I. II. — King Henry V. — King Henry VI. Part I—III. — King Henry VIII. — King John. — Julius Caesar. — King Lear. — Love's Labour's Lost. — Macbeth. — Measure for Measure. — The Merchant of Venice. — The Merry Wives of Windsor. — A Midsummer-Night's Dream. — Much Ado about Nothing. — Othello. — Pericles. — King Richard II. — King Richard III. — Romeo and Juliet. — The Taming of the Shrew. — The Tempest. — Timon of Athens. — Troilus and Cressida. — Twelfth Night. — The Two Gentlemen of Verona. — The Winter's Tale. Ed., with Notes, by W. J. Rolfe. New York 1881—83. (Geschenke des Herrn H. H. Furness in Philadelphia.)

Shakespeare's Tragedy of Hamlet. Ed. by K. Elze. Halle 1882. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Fletcher and Shakespeare. The Two Noble Kinsmen. Ed. by W. J. Rolfe. New-York 1883. (Geschenk des Herrn H. H. Furness in Philadelphia.)

Pseudo-Shakespearian Plays I. The Comedie of Faire Em. Revised and edited, with Introduction and Notes, by W. Warnke and L. Proescholdt. Halle 1883. (Geschenk der Herren Herausgeber.)

Shakespeare'n Dramoja. IV. Kuningas Lear. Suomentanut P. Cajander. Helsingissä 1883. (Geschenk des Herrn Professors und Universitätsbibliothekars Dr. W. Bolin in Helsingfors.)

Dehlen, A. Shakespeare's Hamlet. Göttingen 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Dyer, T. F. Th. Folk-Lore of Shakespeare. London 1883.

Elze, K. Notes on the Tempest. (Separat-Abdruck aus den Englischen Studien. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Last Notes on „Mucedorus". (Separat-Abdruck aus den Englischen Studien. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Engel, E. Hat F. Bacon die Dramen W. Shakespeare's geschrieben? 2. Aufl. Leipzig 1883.

Kinnear, B. G. Cruces Shakespearianae. London 1883.

Kohler, J. Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. Würzburg 1883. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Digitized by Google

Landmann, F. Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte. Giessen 1881. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakspere and Euphuism. Euphues an adaptation from Guevara. Reprinted from the New Shakspere Society's Transactions. 1880—82. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Phipson, E. The Animal-Lore of Shakspeare's Times. London 1883.

Pudmenzky. Shakespeares Perikles und der Apollonius des Heinrich von Neustadt. Detmold 1884. (Schulprogrammabhandlung. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Stenger, E. Der Hamlet-Charakter. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. Berlin 1883. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Shakespearean Relics. The History of Shakespeare's Brooch. Stratford-upon-Avon 1883. (Geschenk des Herrn Buchhändlers A. Cohn in Berlin.)

Some Portraits of Shakespeare. Shakespeare's Brooch. (Ausschnitt aus The Birmingham Daily Gazette, November 20, 1883. — Geschenk des Herrn Professors Dr. Leo in Berlin.)

Verschiedene Ausschnitte aus englischen Zeitungen, Shakespeare's Gebeine betreffend. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Leo in Berlin.)

Norton, Th., and Th. **Sackville**. Gorboduc, or Ferrex and Porrex. Ed. by L. Toulmin Smith. Heilbronn 1883. (Geschenk der Herren Verleger Gebr. Henninger in Heilbronn.)

Abschrift des Schauspiels **Ambleto** von Apostolo **Zeno** aus seinen 'Poesie drammatiche', Tomo IX, Venezia 1744. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Leo in Berlin.)

Weimar, Ende März 1884.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Berichtigung.

S. 97, Z. 11 v. u. statt *originals* lies *original.*
S. 333, Z. 17 v. u. statt *Consius* lies *Cousin's.*
S. 334, Z. 13 v. u. statt *Queries* lies *Gossip.*

Digitized by Google

Supplement-Blätter zum General-Register

für das

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

XVIII. XIX.

Die nachfolgenden Supplemente umfassen zugleich den Inhalt des hier vorlieliegenden Bandes. — Von nun ab werden dieselben regelmäßig alle zwei Jahre dem betr. Bande beigefügt werden, die nächsten also in Band XXI für Band XX und XXI erscheinen.

Erklärung der Zeichen.

3 Antonius und Cleopatra 3...
heißt: Seite 3 des General-Registers, im Artikel Ant. und Cleop. zu Zeile 3 (des Artikels) füge hinzu...

3 Anglia S 2...
heißt: Seite 3, im Artikel Anglia, zu Zeile 2 des vorjährigen Supplementes füge hinzu...

3 nach Abeken
Aberglaube...
heißt: Seite 3 nach dem Artikel Abeken ist ein neuer Artikel Aberglaube einzufügen.

Die einzelnen Artikel dieser Supplement-Blätter sind so weit von einander getrennt, daß sie zerschnitten und an der betr. Stelle in das General-Register eingeklebt werden können.

---

3 Abbott s. Pott.

---

3 nach Abeken:
Aberglaube bei Shakespeare s. *Sigismund*, medizinische Kenntniß Sh.

---

3 nach Amyot:
Anatomie of Absurditie s. *Greene.*

---

3 Anglia S 2: über Marlowe's Faust XVIII 258.

---

3 nach Alphonsus:
Ambleto, von Apost. Zeno, besprochen von Leo XIX 350.

---

3 Antonius und Cleopatra 3: Damiralis, neugriech. Uebersetzung des Stücks bespr. XVIII 206.

---

4 Antonius und Cleopatra 7: Thümmel, der Liebhaber bei Sh. XIX, 42 (60).

---

4 Antonius und Cleopatra 18: Isaac, über Beziehung des Stückes zu den Sonetten, in s. Aufsatze: Die Sonettperiode in Sh.'s Leben XIX 176 (206, 218).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

8 Collier 9: Nekrolog XIX 322.

8 nach Comedy of Errors:
Comici gelosi, erwähnt bei Meißner XIX 117.

8 nach Comoediae:
Comödianten s. *Komödianten.*
Complaint s. *Lover's Complaint.*

8 nach Concordance:
Concordanz der Sh.-Noten, vorgeschlagen von Leo XVIII 286.

9 Coriolan 7: über Coriolan und Menenius s. Delius, über die Freundschaft bei Sh. XIX 19 (37).

9 Coriolan 21: Thümmel (über Menenius), Sh.'s Greise XVIII 127 (137).

9 nach Cosens:
Cruces Shakespeariana, von Kinnear, angezeigt XIX 285.

9 Cymbeline 1: Bulthaupt's neue Bühnenbearbeitung XIX 155.

9 Cymbeline 11: Isaac, Parallelstellen zu den Sonetten, in s. Aufsatz: Die Sonettperiode in Sh.'s Leben XIX 176 (besonders 254).

9 Cymbeline 15: Leonhardt, über die Quellen des Cymbeline, erwähnt XIX 308.

9 Cymbeline 24: Thümmel, Sh.'s Greise XVIII 127 (140). Thümmel, der Liebhaber bei Sh. XIX 42 (49).

8 nach Cymbeline:
Damiralis, neugriech. Uebersetzung von Antonius u. Cleopatra, erwähnt XVIII 206.

9 Dante 6: Dante und Sh. verglichen von Livadâs XVIII 187.

10 Delius S 17: Die Freundschaft in Sh.'s Dramen XIX 19. Klassische Reminiscenzen in Sh.'s Dramen XVIII 81. Nachwort zum Barnavelt XIX 282.

10 Delius 25 (Publikationen der New Sh. Society): XVIII 238.

10 nach Dido:
Dietrich, Hamlet der Konstabel der Vorsehung, besprochen XVIII 254.

10 nach Drake:
Dramaturgie der Klassiker, von Bulthaupt, Bd. II, angezeigt von Leo XIX 298.

11 nach Eidam:
Eifersucht s. *Liebe* und *Liebhaber;* ferner Isaac, die Sonettperiode in Sh.'s Leben XIX 196 (212.)

11 Elze, Karl, 42: Seine Sh.-Ausgabe, besprochen von Tanger XVIII 218. Notes, privately printed, erwähnt XVIII 259.

12 nach Emendations:
Emendationen, v. F. A. Leo XIX 265.

12 Ende gut, Alles gut 12: Isaac über die Zeit der Abfassung in s. Aufsatze: Die Sonettperiode in Sh.'s Leben XIX 176 (228).

12 Ende gut, Alles gut 17: Thümmel, Sh.'s Greise XVIII 127 (133, 139). Thümmel, der Liebhaber bei Sh. XIX 42 (58). — Emendation zu V, 3, 216 von Leo XIX 268.

12 nach England S:
Engel, Ed., Geschichte der englischen Literatur, angezeigt XIX 308. — Engel's Buch über Bacon als Verfasser von Sh.'s Dramen, erwähnt XIX 298.
English: Specimens of Early English, by R. Morris and W. Skeat, angezeigt XVIII 245. — S. auch *Old English Plays.*

12 nach Essay:
Essex, Graf Robert, der Freund in Sh.'s Sonetten: s. Isaac, die Sonettperiode XIX 176 (246, 263).

12 nach Euripides:
Exhumation, s. *Ingleby*, Sh.'s Gebeine.

12 Fair Em 3: Neue Ausgabe, angezeigt XIX 307.

12 Falstaff 6: Thümmel, der Liebhaber bei Sh. XIX 42 (58).

12 nach Familien-Sh.:
Fanfulla, Artikel daraus über Zeno's Ambleto XIX 351; über König Lear XIX 364.

12 Faust, Marlowe's 10: Erste Aufführung auf dem Kontinente, erwähnt bei Meißner XIX 130.

13 nach Feist:
Ferrex and Porrex s. *Gorboduc.*

13 Fleay 6: History of Theatres in London, angezeigt XVIII 245. Notiz über Massinger XIX 281. Die Schauspieler des Königs XIX 355.

Digitized by Google

Digitized by Google

13 **Fletcher** 12: Seine angebliche Autorschaft von Sir John Van Olden Barnavelt XIX 278.

13 nach **Foth** S:
Frankfurt a. M., vergl. *Englische Komödianten.*

13 nach **Frenzel**:
Freundschaft in Sh.'s Dramen, von Delius XIX 19. Freundschaft in Sh.'s Sonetten s. Isaac, die Sonettperiode XIX 176 (253).

14 **Furness**, Mrs. 2: Nekrolog XIX 321.

15 nach **Gildemeister**:
Ginsburg, C. D., Sh.'s Benutzung der Bibel XIX 345.

15 **Gorboduc** 1: Ausgabe von Toulmin Smith, besprochen XIX 305.

15 nach **Gottschall**:
Gould, Corrigenda and Explanations, angezeigt XVIII 244.

15 nach **Green**, Henry:
Green, John, Komödiantenchef s. *Meißner*, Englische Komödianten.

15 **Greene**, Robert 9: Isaac über dessen Anatomie of Absurditie, in s. Aufsatze: Die Sonett-Periode in Sh.'s Leben XIX 176 (211).

15 nach **Greene**:
Greise: Ueber Sh.'s Greise, von J. Thümmel XVIII 217.

15 nach **Grenzboten**:
Griechenland: Sh. in Griechenland, von A. Boltz XVIII 183.

15 **Griggs** (S fälschlich Grigg): Quarto Reprints, erwähnt XVIII 243.

15 nach **Griggs**:
Grillparzer's Sh.-Studien, von Bolin XVIII 104.

15 **Grosart** 2: Seine Complete Works of Spenser, angezeigt XVIII 245.

16 nach **Grundgedanke**:
Guarinoni, erwähnt von J. Meißner XIX 115.
Günther v. Freiberg s. *Fanfulla.*
Guerzoni, ein italienischer Original-Hamlet, übersetzt XIX 351.

16 **Hager** 4: Nekrolog XIX 323.

16 **Halliwell-Phillipps** S 3: II. Ed. XVIII 242; III. Ed. XIX 285. — Sh.'s Testament XIX 350.

16 **Hamlet** 1: Adee über 'dram of eale', erwähnt XIX 311.

16 **Hamlet** 37: Dietrich, Hamlet der Konstabel d. Vorsehung, besprochen XVIII 254.

16 **Hamlet** 46: Elze's Hamlet-Ausgabe, besprochen XVIII 218.

16 **Hamlet** 69: Freunde im Hamlet s. Delius, die Freundschaft in Sh.'s Dramen XIX 19 (31).

17 **Hamlet** (26): Grillparzer über Hamlet XVIII 120.

17 **Hamlet** (53): Koch, Max, zu Hamlet V, 2: XIX 363.

17 **Hamlet** (68): Leighton, Subjection of Hamlet, besprochen XVIII 283.

17 **Hamlet** (72): Leo, Emendationen zu Hamlet I, 3, 74; II, 2, 540; III, 4, 52: XIX 269. — Leo, Konkordanz der Noten zu Hamlet I: XVIII 286.

17 **Hamlet** (89): Mauerhof, über Hamlet, besprochen XVIII 250.

18 **Hamlet** (28): Sigismund, Uebereinstimmendes zwischen Sh. u. Plutarch XVIII 156 (169).

18 **Hamlet** (35): Stenger, der Hamlet-Charakter, angezeigt XIX 309.

18 **Hamlet** (47): Thümmel, der Liebhaber bei Sh. XIX 42 (83).

18 **Hamlet** (47): Thümmel, Sh.'s Greise XVIII 127 (145).

18 **Hamlet** (am Ende): Ein italienischer Hamlet (von Apostolo Zeno), besprochen von Leo XIX 350.

18 nach **Hamnet**:
Hannen, Sir James, Lichtdruck von Sh.'s Testament XIX 310.

19 **Heinrich IV.** 12: Griggs' photolithogr. Quartausgabe, angezeigt XVIII 243.

19 **Heinrich IV.** 29: Eine Parallele zu 1 H. IV, III, 3 aus dem Rollwagenbüchlein XVIII 280.

19 **Heinrich VI.** 8: Isaac, Parallelstellen dazu in den Sonetten in s. Aufsatze: Die Sonettperiode in Sh.'s Leben XIX 176. — Isaac über die Zeit der Abfassung ebenda (231).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

29 nach Müller, Eduard:
Musik. Die Musik bei Sh. Von R. Sigismund XIX 86.

29 nach Mysterien:
Mythologie s. *Klassische Reminiscenzen.*

29 Mythus 1: s. *Bacon, Pott.*

30 Nash 3: Pierce Pennilesse, erwähnt von Isaac in s. Aufsatze: Die Sonettperiode in Sh.'s Leben XIX 176 (211, 222).

30 nach Nash:
Natur-Ereignisse und -Gesetze s. *Medizinische Kenntniß.*
Naumann, Nekrolog von Hettner XVIII 264.

30 Nekrologe 2: J. Payne Collier XIX 322.

30 Nekrologe 4: Mrs. H. H. Furness XIX 321.

30 Nekrologe 5: A. Hager XIX 323.

30 Nekrologe 6: Hettner XVIII 264.

30 Nekrologe 8: L. Riechelmann XIX 322. Miss J. R. Smith XIX 323. Ulrici XIX 319.

30 nach Nekrologe:
Nero, anonyme alte Tragödie, Einleitung dazu übersetzt XIX 272.

30 Notes and Queries S 2: Ein Bild von Sh. XIX 349.

30 nach Nymphidia:
Obscönität s. Isaac, die Sonettperiode in Sh.'s Leben XIX 176 (228).

30 nach Oehlmann:
Ofterdinger, Geschichte des Theaters in Biberach erwähnt XIX 362.
Old English Plays, ed. Bullen, besprochen XIX 272. S. auch *Barnavelt* und *Nero.*
Olden-Barneveld s. *Barnavelt.*

31 Othello 18: Grillparzer über Othello XVIII 123.

31 Othello 41: Thümmel, der Liebhaber bei Sh. XIX 42 (62).

31 Othello 51: Portugiesische Aufführung in Lissabon XVIII 281. Othello als Tischkarte XVIII 282.

31 nach Paradise Lost:
Parallelstellen, über ihren Werth vgl. Isaac, die Sonettperiode XIX, 176.

31 nach Passionate Pilgrim:
Paterson's Unique Edition of Sh., Prospect XVIII 245.
Pato s. Bulhão Pato.

31 nach Pecht:
Peele, George: klassische Reminiscenzen in seinen Stücken XVIII 86. Lämmerhirt, George Peele, angezeigt XIX 310.
Percy's Reliques: Balladen daraus XIX 104.

31 Pericles S 3: Meißner, Pericles auf der Münchener Bühne XVIII 209.

31 nach Pervanoglu:
Pfundheller und Lücking s. *Schmidt,* Alex.

31 nach Pictorial Edition:
Pierce Pennilesse s. *Nash.*

31 nach Place:
Planché, J. R., Zu Sommernachtstraum IV, 1 (*tongs and bones*) XIX 96 (Note).

31 Plutarch 6: Sigismund, Uebereinstimmendes zwischen Sh. u. Plutarch XVIII 156.

32 nach Poetik:
Polillas (= Polylas), Probe seiner neugriechischen Sh.-Uebersetzung XVIII 184.

32 Portraits 1 J. S. M., Ein Bild von Sh. XVIII 314; XIX 351. Vgl. Ingleby, Sh.'s Gebeine XIX 324 (333).

32 nach Portugal:
Posset, Jahn, Komödiantenchef s. *Meißner,* Englische Komödianten.
Pott, Mrs. Henry, Bacon's Promus, angezeigt von Leo XIX 287.

32 nach Promos:
Promus of Formularies and Elegancies, ed. Mrs. Pott, angezeigt von Leo XIX 287.

32 nach Realistisch:
Reeffe, R., Komödiantenchef, s. *Meißner,* Englische Komödianten.

32 nach Reprints:
Resch zu Sh.'s Julius Caesar IV, 3, erwähnt XVIII 257.

33 Richard II. 12: Thümmel, Sh.'s Greise XVIII 127 (135).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

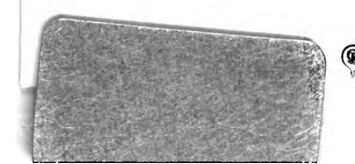
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.



Digitized by Google

